МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ
имени ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III
при ИМПЕРАТОРСКОМЪ Московскомъ Университетѣ.

КРАТКІЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ

СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ.

ЧАСТЬ I.

ЕГИПЕТЪ. ВАВИЛОНО-АССИРІЯ. ГРЕЦІЯ. РИМЪ.

12-е изданіе,
съ новыми добавленіями.
(76,001—86,000).

МОСКВА—1917.

поставщикъ двора Его величества.
тип. скоропечатни А. А. Левенсонъ Москва
Трехпрудный пр. собственный домъ

Главный фасадъ Музея Изящныхъ Искусствъ
имени ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III
при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ.

КЪ ИСТОРІИ СОЗИДАНІЯ МУЗЕЯ.

Мысль объ учрежденіи «Эстетическаго Музея» при Московскомъ Университетѣ, сначала въ области европейскаго ваянія, принадлежитъ княгинѣ Зинаидѣ Александровнѣ Волконской, рожденной княжнѣ Бѣлосельской-Бѣлозерской. Въ концѣ 20-хъ годовъ XIX в. эта замѣчательно даровитая и разносторонне образованная русская аристократка, живя въ Римѣ, горячо мечтала о созданіи для Москвы коллекціи образцовъ скульптуры и много хлопотала въ правительственныхъ кругахъ Петербурга и Москвы объ осуществленіи своей идеи, поддерживаемая въ этомъ какъ отечественными, такъ и иностранными художниками и учеными. Она составила программу этого Музея, которая и была напечатана ею въ Москвѣ въ 1831 г. *). И не ея была вина, что сильныя лица Россіи того времени не помогли осуществленію этого женскаго проекта, для исполненія котораго, въ ту пору, не нашлось ни въ Москвѣ, ни въ Петербургѣ и 5000 р., при началѣ дѣла тогда требовавшихся**).

Разочарованная въ своихъ мечтахъ, княгиня Волконская должна была оставить эту, живо ее охватившую, заботу; но счастливая мысль ея не пропала даромъ для профессоровъ Московскаго Университета—Погодина, Шевырева, Буслаева, Леонтьева и Гёрца, а равно и для москвича по рожденію литератора Вас. П. Боткина, изъ которыхъ каждый или горячимъ словомъ или, какъ П. М. Леонтьевъ и К. К. Гёрцъ, дѣятельной практической

---

*) Телескопъ, изд. Надеждина 1831, кн. III, стр. 385 и слѣд. Н. Барсуковъ, Жизнь и труды М. П. Погодина, Т. III, стр. 176—182.

**) Проф. И. Цвѣтаевъ, Памяти Княгини Зинаиды Волконской (Моск. Вѣдом. 1898, №№ 82 и 84).

работой, а В. П. Боткинъ денежнымъ вкладомъ, способствовалъ, по мѣрѣ силъ, заложенію первыхъ камней Музею Изящныхъ Искусствъ при первомъ Русскомъ Университетѣ *).

На эту пропаганду мысли о Музеѣ и на первые шаги ея осуществленія ушли 50 лѣтъ,—и въ 1889 г. такъ называвшійся до тѣхъ поръ Кабинетъ Изящныхъ Искусствъ нашего Университета, кромѣ значительнаго собранія монетъ и небольшого числа греческихъ расписныхъ вазъ и мелкихъ древностей, заключалъ 58 гипсовыхъ отливовъ съ памятниковъ скульптуры греческаго и римскаго производства **).

Новая пора для этого дѣла началась въ концѣ 80-хъ г.г., когда ясно обозначились искреннія симпатіи московскаго общества къ созданію при здѣшнемъ Университетѣ Музея Искусствъ—и притомъ въ болѣе серьезныхъ размѣрахъ и по болѣе широкому плану.

Замѣчательную черту въ ростѣ этого предпріятія представляетъ особенное участіе здѣсь русскихъ женщинъ. Если первая мысль объ «Эстетическомъ Музеѣ» для Москвы родилась въ головѣ княгини Волконской, то первая значительная денежная жертва на осуществленіе этой идеи (150.000 руб.) была принесена, въ 1894 г., В. А. Алексѣевой, москвичкой купеческаго круга. По ея предсмертной просьбѣ, названъ новый Музей именемъ безвременно почившаго ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III, бренные останки котораго, слѣдовавшіе изъ Крыма въ Петер-

---

*) И. Цвѣтаевъ, Устройство Музея Античнаго Искусства Имп. Москов. Универс. 1894, стр. 1—8.

**) В. Аппельротъ, Описаніе памятниковъ скульптуры Московскаго Университета. Москва. 1889. А. Орѣшниковъ, Описаніе древне-греческихъ монетъ Московск. Университета. Москва. 1891. А. Шварцъ, Краткое описаніе древнегреческихъ глиняныхъ сосудовъ Москов. Университета. Москва. 1890. Нынѣ памятниками скульптуры восточной, міра классическаго и христіанскаго заняты 22 большихъ зала, 2 кабинета и 2 дворика,—количество, до сихъ поръ небывалое въ Россіи.

бургъ, находились въ Москвѣ въ тѣ дни, когда угасала жизнь этой щедрой дарительницы Московскаго Университета.

Женское участіе въ судьбѣ начавшагося собиранія Музея съ тѣхъ поръ проходитъ красной нитью до самаго конца, чтобы не сказать до послѣднихъ часовъ этой подготовительной работы. Ибо какъ разъ теперь, наканунѣ открытія Музея, поступаетъ цѣлый рядъ дамскихъ пожертвованій памятниками искусствъ, изготовлявшимися за границей и въ Россіи. Изъ Петербурга идетъ большая картина древне-греческаго кладбища, написанная академикомъ А. Я. Головинымъ, именитымъ декораторомъ Императорскаго Маріинскаго театра, по заказу А. Г. Подгорѣцкой, рожд. Захарьиной. Ек. Н. Самарина на этихъ дняхъ внесла въ кассу Музея 10.000 руб.

Въ теченіе 18 лѣтъ созидаемый Музей имѣлъ счастіе пользоваться неизмѣннымъ покровительствомъ Е. И. В. Великой Княгини ЕЛИСАВЕТЫ ѲЕОДОРОВНЫ, особенно живо принимавшей къ сердцу нужды и пользу Музея въ исключительно важные моменты этого предпріятія. Покровительству Ея Высочества Музей обязанъ полученіемъ пріобрѣтенной въ казну большой коллекціи восточныхъ древностей В. С. Голенищева на вѣчное храненіе. А это сразу обратило вниманіе на еще не открытый Московскій Музей спеціалистовъ всего образованнаго міра и дало ему возможность не только получить въ число сотрудниковъ египтолога—профессора Б. А. Тураева, но и ко дню своего открытія выступить съ началомъ изданія и объясненій памятниковъ этой именитой коллекціи,—роскошнаго и ученаго изданія, обѣщающаго Музею доброе имя не въ одной Россіи *). Драгоцѣнной

*) Въ настоящее время изданіе выходитъ подъ заглавіемъ: Памятники Музея Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III въ Москвѣ. Редакція его принадлежитъ профессорамъ Б. А. Тураеву и В. К. Мальмбергу. Ко дню открытія Музея появилась книга текста и два выпуска таблицъ, издаваемыхъ въ большихъ Fol.

бронзовой группой раб. Якопо Сансовино, извѣстнаго флорентійскаго ваятеля XVI в., этимъ даромъ Ея Высочества, и коллекціей старо-итальянскихъ картинъ собранія нашего дипломата М. С. Щекина положено основаніе внесенію въ новый Музей подлинниковъ или такъ называемыхъ оригинальныхъ произведеній искусства. Вслѣдъ за этимъ даромъ Музей получилъ отъ Д. А. Хомякова два подлинныхъ большихъ мраморныхъ бюста—портреты послѣднихъ изъ фамиліи Медичисовъ, работы въ стилѣ Бернини.

Женское участіе къ молодому Московскому Музею перекинулось и далеко за предѣлы Россіи. Въ теченіе многихъ лѣтъ Ея Королевское Величество Королева Эллиновъ ОЛЬГА КОНСТАНТИНОВНА дарила Музей знаками своего вниманія, интересуясь ходомъ его подготовительныхъ работъ и присылая въ даръ ему образцы древне-греческаго строительнаго искусства на Аѳинскомъ Акрополѣ.

Русскимъ женщинамъ обязанъ Музей постройкою большихъ и величественныхъ залъ, а также дарами значительныхъ художественныхъ коллекцій. Ранѣе другихъ увлеклась идеей сооруженія Музея покойная М. А. Цвѣтаева, рожденная Мейнъ. Имѣвши случай подробно изучать университетскіе музеи Англіи, Франціи и Германіи, она составила первый проектъ зданія, примѣнительно къ королевскому Музею Скульптуры въ Дрезденѣ (Kgl. Albertinum); она принимала непосредственное участіе въ составленіи обширной программы скульптурныхъ коллекцій, подъ чарующимъ впечатлѣніемъ оригиналовъ, хранящихся въ главнѣйшихъ музеяхъ Европы; для ознакомленія съ ходомъ каменныхъ работъ, М. А., въ 1902 году, ѣздила на Уралъ и жила тамъ на ломкахъ мрамора, производившихся за счетъ Музея. Сроднившись въ теченіе многихъ лѣтъ съ задачами предпріятія и уносимая злымъ недугомъ далеко отъ Москвы и Россіи, она тосковала на чужбинѣ при сознаніи, что ей не суждено болѣе увидѣть своего дома и Музея, къ тому времени, по твердой

волѣ строителя академика архитектуры Р. И. Клейна, уже поднявшагося на площади Колымажнаго двора *). Умирая, она завѣщала значительную часть своего достоянія на вѣчное пополненіе библіотеки Музея **).

Два зала, назначенные для памятниковъ Греческой Архаики (3000—500 л. до Р. Х.), построены на средства Е. И. Бенардаки. Залъ Праксителя сооруженъ М. С. Скребицкой, дочерью воспитателя въ военномъ дѣлѣ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II генералъ-адъютанта Юрьевича; Римскій залъ принесла въ даръ Музею княгиня З. Н. Юсупова-Сумарокова; помѣщеніе для памятниковъ первоначальной поры Христіанскаго Искусства (періодъ Римскихъ катакомбъ и древнѣйшихъ христіанскихъ мозаикъ) подарила Кс. Ѳ. Колесникова; залъ Итальянскаго Возрожденія полученъ отъ А. В. Протасовой, рожденной Трофимовичъ.

Цѣлый залъ скульптуръ принесла въ даръ Музею Е. П. Захарьина, вдова нашего знаменитаго клинициста, и большая серія лучшихъ созданій итальянской пластики Эпохи Возрожденія съ ея знаменитыми именами Донателло, Делла-Роббіа, Микель-Анджело получена отъ дочери его А. Г. Подгорѣцкой; съ далекаго юга Европы присланы въ даръ Т. Вл. и А. А. Левченками воспроизведенія большихъ фресокъ раб. Андреа дель-Сарто; Р. Л. фонъ-Гиршъ изъ Мюнхена Музей обязанъ величественной и исключительно рѣдкой въ практикѣ университетскихъ музеевъ статуей Аѳины-Воительницы (Промахосъ) Фидія, лишь

---

*) Площадь Колымажнаго двора, протяженіемъ въ 2701 кв. саж., была послѣднимъ участкомъ свободной земли въ центральныхъ частяхъ города. Находясь напротивъ Храма Христа Спасителя, она представляетъ очень большую матеріальную цѣнность. Тѣмъ большей, вѣчной благодарностью обязаны Музей и Императорскій Московскій Университетъ Московской Городской Думѣ за великодушный даръ этого участка подъ возведенное нынѣ здѣсь зданіе и разбитый скверъ передъ нимъ.

**) И. Цвѣтаевъ, Записка о Музеѣ Изящ. Искусствъ Императора Александра III въ Москвѣ, 1908 г., стр. 81—86.

недавно для науки и искусства возстановленной; З. Л. Гюббэ направила изъ Парижа въ наше собранiе превосходную репродукцiю Венеры Милосской, а ея дочерью M-lle Annette Hubbay заказана для нашего Музея колоссальная статуя Мельпомены Луврскаго Музея; баронесса Кс. Л. Леви изъ Рима обогатила одну изъ нашихъ залъ замѣчательнымъ воспроизведенiемъ бронзовой Porta del Paradiso, раб. Лоренцо Гиберти; большое количество копiй съ древне-римской живописи по оригиналамъ Лувра, Ватикана, Палатина, Неаполитанскаго Музея и Помпей исполнила, съ большою затратою силъ, Е. Н. Самарина. Эти копiи помѣщены въ особомъ, на ея средства построенномъ залѣ. Изъ средствъ А. Кс. Медвѣдниковой принесено Музею Н. А. Цвѣтковымъ 15.000 руб.

Были у созидавшагося Музея и покровительницы какъ бы тайныя, сознательно навсегда для другихъ оставшiяся въ тѣни. Когда объявился въ средѣ Комитета Музея сочленъ, пожелавшiй поднять это дѣло на европейскую высоту и для сей цѣли начавшiй употреблять особенно большiя денежныя средства, то его двѣ сестры (недавно скончавшiяся) только радовались этому, горячо поддерживая эту линiю необычайно высокихъ благотворенiй своего исключительно щедраго брата. Не имѣя права открывать имена этихъ почившихъ друзей нашего дѣла, мы здѣсь лишь можемъ пожелать имъ Царства Небеснаго въ новой ихъ жизни.

Симпатiи къ новому Московскому Музею дѣлались достоянiемъ цѣлыхъ фамилiй, и не только однѣхъ московскихъ. Начало этому теченiю положено было Ихъ Императорскими Высочествами Великими Князьями СЕРГѢЕМЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМЪ и ПАВЛОМЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМЪ, весною 1898 г., на другой день по открытiи дѣйствiй Комитета Музея, принявшими на себя стоимость сооруженiя зала Парѳенона. Затѣмъ эти фамильныя симпатiи стали получать дальнѣйшее

распространенiе, какъ это доказывается горячимъ участiемъ, словомъ и дѣломъ, въ успѣхахъ начатаго дѣла семействъ графини П. С. Уваровой, графа Ал. В. Олсуфьева, В. К. Истомина, Е. П. Захарьиной, художника В. Д. Полѣнова, И. А. и Кс. Ѳ. Колесниковыхъ, Братьевъ Армандъ, Л. С. Полякова, И. К. Прове, М. Н. Журавлева изъ Рыбинска, Вл. В. и М. Ѳ. Якунчиковыхъ.

Просматривая листъ пожертвованiй новому Музею, нельзя не убѣдиться въ замѣчательной скромности его дарителей: большiе дары никогда не приносились для увѣковѣченiя собственнаго имени. Дорого стоющiе залы выстраивались въ память родителей и предковъ (залъ И. К. Прове, залъ Бр. Армандъ, залъ М. С. Скребицкой, залъ кн. З. Н. Юсуповой-Сумароковой), мужа (залъ А. В. Протасовой) и другихъ родственниковъ (залъ Великихъ Князей Сергѣя Александровича и Павла Александровича) или же въ честь ОСОБЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ФАМИЛIИ (залъ Государыни Императрицы МАРIИ ѲЕОДОРОВНЫ, залъ Государыни Императрицы АЛЕКСАНДРЫ ѲЕОДОРОВНЫ—оба сооружены И. М. Рукавишниковымъ изъ Нижняго-Новгорода, залъ Государя Наслѣдника Цесаревича Великаго Князя АЛЕКСѢЯ НИКОЛАЕВИЧА, соор. И. А. и Кс. Ѳ. Колесниковыми, залъ Великаго Князя СЕРГѢЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА, соор. М. А. Морозовымъ, залъ Великаго Князя ВЛАДИМIРА АЛЕКСАНДРОВИЧА, соор. М. Н. Журавлевымъ изъ Рыбинска, залъ Великой Княгини ЕЛИСАВЕТЫ ѲЕОДОРОВНЫ, соор. С. А. Протопоповымъ, залъ Королевы Эллиновъ ОЛЬГИ КОНСТАНТИНОВНЫ, соор. П. Г. Шелапутинымъ).

Нельзя не признать успѣха новаго Московскаго Музея, создавшагося въ своемъ большомъ и монументальномъ зданiи и въ его богатыхъ коллекцiяхъ, притомъ не на готовыя средства Казны, исключительно важнымъ,

въ отдѣлѣ же учрежденій для гуманитарныхъ университетскихъ наукъ въ Россіи и прямо безпримѣрнымъ. Въ своей чрезвычайной долѣ этотъ Музей Московскаго Университета не долженъ никогда забывать особаго счастія, посланнаго ему судьбою въ фактѣ сердечнаго увлеченія его успѣхами безвременно похищеннаго рокомъ ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ-МУЧЕНИКА и великихъ щедротъ благодарнаго питомца Московскаго Университета Юрія Степановича Нечаева-Мальцова.

Новый Музей долженъ съ благодарностью вспоминать особенно своихъ первыхъ дарителей Вас. П. Боткина, К. С. Попова, кн. Ф. Ф. Юсупова-Сумарокова-Эльстона, С. Гр. Захарьина, К. Т. Солдатенкова, И. А. Баранова, П. М. Третьякова, Н. С. Мосолова, кн. А. А. Щербатова, Д. Ѳ. Самарина и Серг. Т. Морозова, симпатіи и денежныя жертвы которыхъ на пріобрѣтеніе памятниковъ искусствъ легли краеугольнымъ камнемъ всего послѣдующаго счастья этого учрежденія, въ столь большихъ размѣрахъ нынѣ вступившаго въ послѣдніе дни своихъ подготовительныхъ работъ.

Заканчивая эти немногія вводныя строки, мы не можетъ не выразить здѣсь чувства глубокой признательности нашимъ неизмѣннымъ пособникамъ многихъ лѣтъ, приходившимъ Музею на помощь всегда съ необычайной готовностью. За границей это были—администраторы музеевъ всѣхъ европейскихъ странъ и съ давнихъ лѣтъ особенно близкіе намъ директоръ королевскаго Музея Скульптуры въ Дрезденѣ (Kgl. Albertinum) нашъ именитый соотечественникъ Е. Е. Трей (Prof. Dr. Georg Treu) и инспекторъ того же учрежденія художникъ Максъ Кюнертъ (Max Kühnert); въ числѣ отечественныхъ пособниковъ мы сердечно вспоминаемъ Михаила Петровича Степанова и Владиміра Константиновича Истомина, этихъ ближайшихъ сотрудниковъ Великаго Князя СЕРГѢЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА.

23 апрѣля
1912 г.

Проф. И. Цвѣтаевъ.

Перечисленіе пожертвованій и поступленій, упомянутыхъ покойнымъ директоромъ Музея проф. И. В. Цвѣтаевымъ въ его очеркѣ «Къ исторіи созиданія Музея», считаю нужнымъ пополнить теперь слѣдующимъ спискомъ позднѣйшихъ пожертвованій и поступленій:

По ВЫСОЧАЙШЕМУ Повелѣнію переданы въ Музей: изъ ИМПЕРАТОРСКАГО Эрмитажа—копіи и дублеты предметовъ искусства и быта античнаго и христіанскаго міра; изъ ИМПЕРАТОРСКОЙ Археологической Коммиссіи—такъ наз. Бессарабскій кладъ (предметы бронзоваго вѣка), цвѣтныя репродукціи съ предметовъ кладовъ Солохи и Перещепинскаго, золотая монета царя Лисимаха.

Отъ Ю. С. Нечаева-Мальцова: двѣ бронзовыя статуэтки Гарпократа, два фаюмскихъ портрета, золотой античный вѣнчикъ, найденный на югѣ Россіи, китайская ваза XVI ст.

Отъ ИМПЕРАТОРСКОЙ Археологической Коммиссіи: персидскій рельефъ эпохи Ахеменидовъ, пріобрѣтенный гр. А. А. Бобринскимъ, древнегреческіе сосуды, золотыя, серебряныя и бронзовыя вещи, рѣзные камни, бусы, серебряный статиръ царя Босфора Киммерійскаго Рескупорида II.

Изъ ИМПЕРАТОРСКАГО Россійскаго Историческаго Музея имени ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III передана коллекція проф. К. К. Гёрца (античныя терракоты, бронзы, фрагментъ мраморной плиты съ латинскою надписью, части стѣнописи, фрагменты сосудовъ).

Отъ Московскаго Дворянства: модели полнаго вооруженіе римскаго легіонера, римскихъ военныхъ значковъ и знаменъ.

Отъ М. С. Щекина: картины итальянской работы XIV—XVII ст., предэлла испанскаго (?) мастера, два рельефа изъ терракоты въ окраскѣ эпохи Возрожденія, икона св. Христофора итало-греческаго письма конца XVII или начала XVIII ст.

Отъ гр. Алексѣя Алексѣевича Бобринского: французская бронза XVIII—XIX ст.

Отъ К. А. Губастова: коллекція древнеримскихъ монетъ, медалей папъ, бюстъ римской императорской эпохи.

Отъ Г. А. Пенскаго (черезъ Ф. О. Шехтеля): рисунки русскихъ, французскихъ, англійскихъ, итальянскихъ, нидерландскихъ и нѣмецкихъ художниковъ XVI—XIX ст.

Отъ С. Н. Грачева: древне-греческіе сосуды, бронзы, терракоты.

Отъ Р. П. Поляковой: античные расписные глиняные и бронзовые сосуды.

Отъ В. А. Корбе: вавилоно-ассирійскіе цилиндры, гири, глиняныя таблички съ клинописью.

Отъ Г. И. Лукьянова: фрагменты плиты изъ карнакскаго храма и деревяннаго египетскаго саркофага.

Отъ Л. А. Коробова: стеклянные и терракотовые предметы изъ Палестины.

Отъ Ф. В. Челнокова: стереоскопическій аппаратъ и стереоскопическіе снимки видовъ Египта.

Отъ А. Л. Млокосѣвичъ: фаянсовое блюдо изъ Дагестана.

Отъ Г. А. Коротаевой: часы, работы начала XIX ст., съ фигурами Сатурна и драконовъ.

Отъ М. Н. Журавлева: портретъ Е. И. В. Великаго князя ВЛАДИМІРА АЛЕКСАНДРОВИЧА.

Отъ А. П. Корниловой: миніатюры на металлѣ, камеи, пакета, печатка.

Отъ М. Стемпковской: произведенія живописи въ техникѣ эмали.

Проф. Вл. Мальмбергъ.

Москва.
Апрѣль 1916 г.

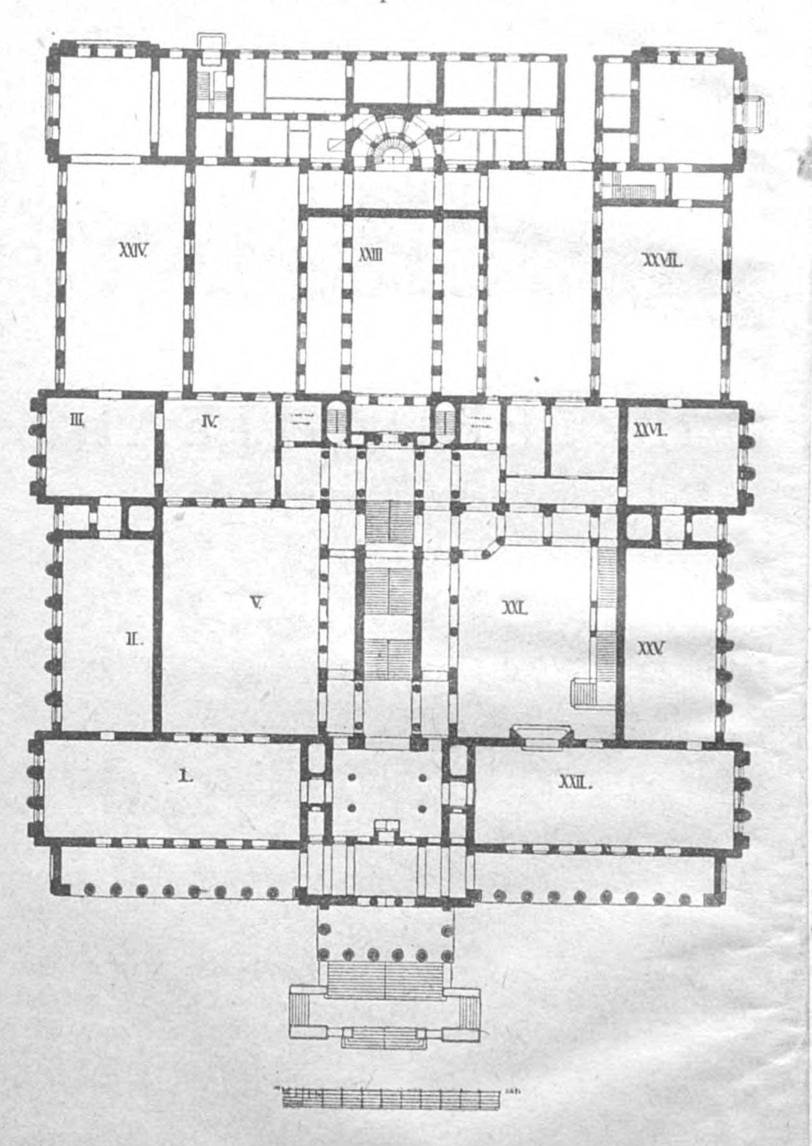
КРАТКІЙ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ

СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ.

Часть I.

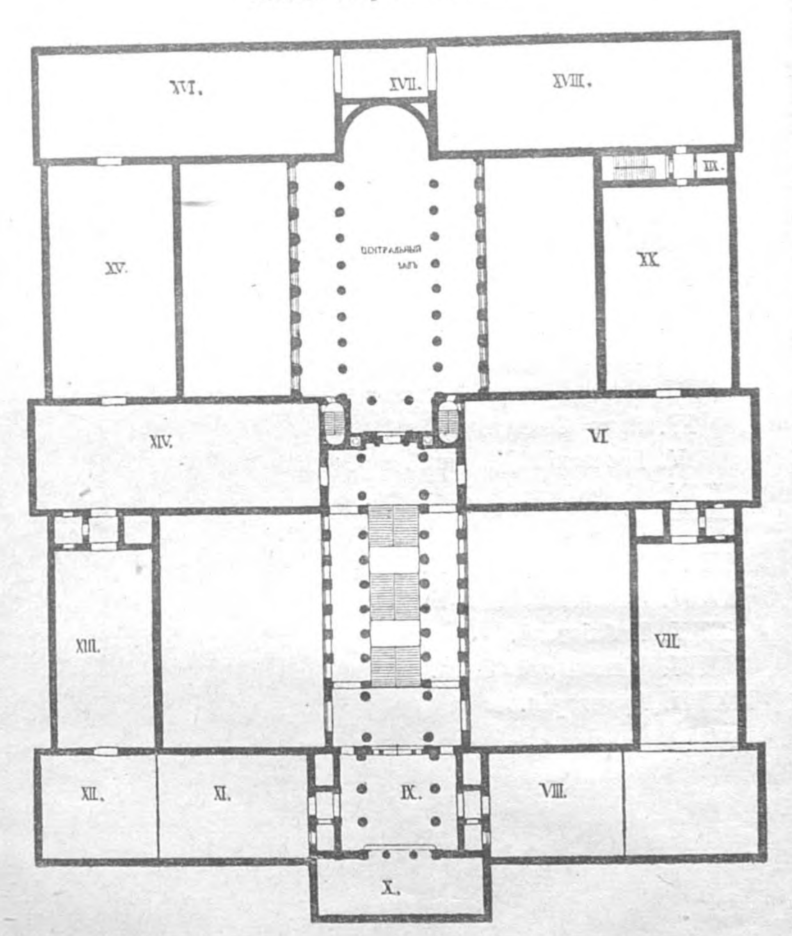
План первого этажа.



ПЛАНЪ ПЕРВАГО ЭТАЖА.

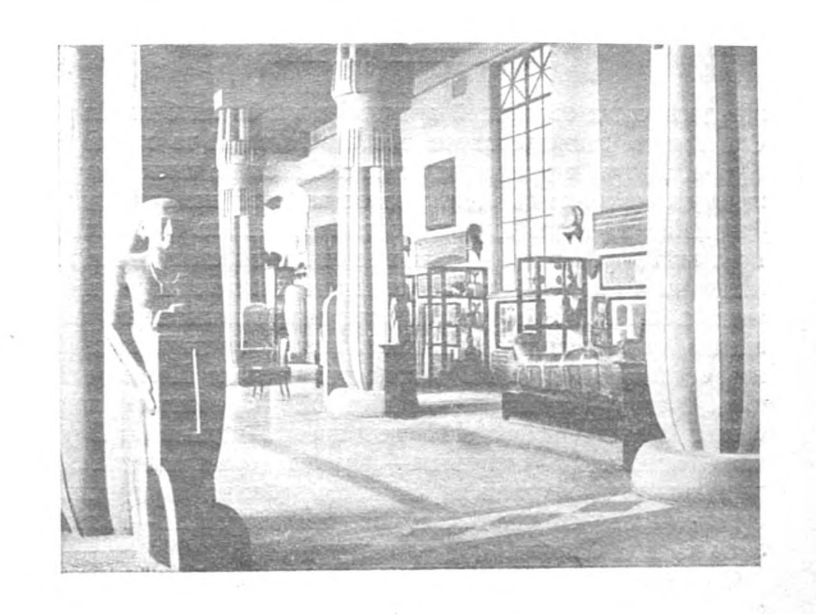
I. Египетскій залъ.
II. Азіатскій (Вавилоно-Ассирійскій) Залъ.
III. Залъ Греческой Архаики.
IV. Залъ Эгинетовъ.
V. Греческій Дворикъ.
XXI. Христіанскій Дворикъ.
XXII. Залъ Сѣвернаго Возрожденія.
XXIII. Запасный Залъ А.
XXIV. Запасный Залъ Б.
XXV. Библіотека.
XXVI. Читальный Залъ.
XXVII. Аудиторія.

Планъ второго этажа.



ПЛАНЪ ВТОРОГО ЭТАЖА.

Центральный Залъ.
VI. Залъ Олимпіи.
VII. Залъ Фидія. Парѳенонъ.
VIII. Залъ конца V вѣка.
IX. Залъ Праксителя.
X. Залъ надгробныхъ рельефовъ.
XI. Залъ Лисиппа.
XII. Залъ Ніобидъ.
XIII. Залъ Афродиты Милосской и Лаокоона.
XIV. Пергамскій Залъ.
XV. Римскій Залъ.
XVI. Средневѣковый Залъ.
XVII. Кабинетъ Итальянскаго Возрожденія.
XVIII. Залъ Итальянскаго Возрожденія (XV вѣкъ).
XIX. Капелла.
XX. Залъ Итальянскаго Возрожденія (XVI вѣкъ).



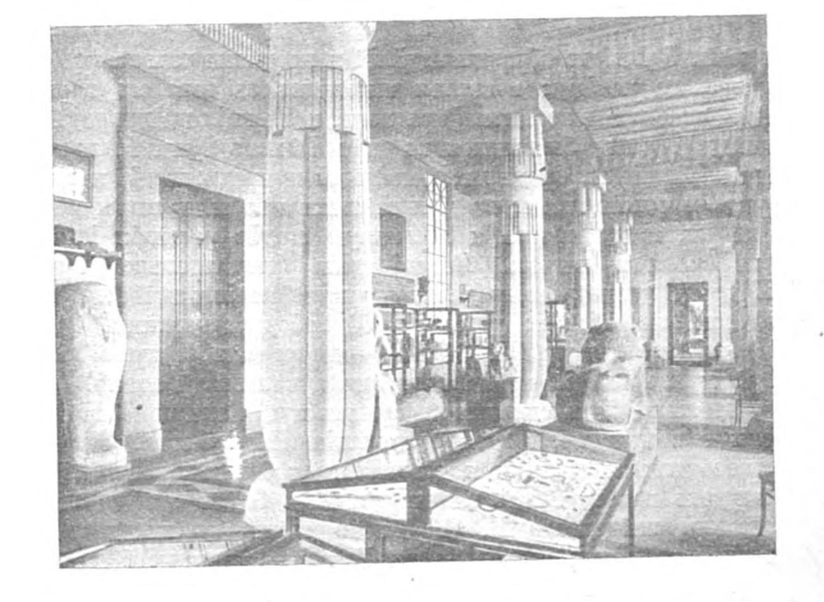
Египетскій отдѣлъ.

Залъ сооруженъ на средства Комитета Музея въ честь Оберъ-Гофмейстера ВЫСОЧАЙШАГО Двора Ю. С. Нечаева-Мальцова.

Памятники культуры древняго и эллинистическаго Египта помѣщены въ Залѣ I, расположенномъ налѣво отъ вестибюля. Самъ вестибюль украшенъ въ египетскомъ стилѣ колоннами съ капителями въ видѣ раскрытыхъ чашечекъ папируса и росписью на плафонѣ и карнизѣ, частью воспроизводящей орнаменты изъ гробницъ времени Новаго царства (плафонъ) и пирамидъ въ Саккарѣ (карнизы), частью заимствованной изъ декоративныхъ мотивовъ другого происхожденія—въ срединѣ потолка помѣщены, вмѣсто орнамента, рисунки

передней части священной процессіонной барки бога Амона Ѳиванскаго, заимствованные изъ изображеній въ храмѣ въ Курна. Дверь, ведущая въ египетскій залъ, также сооружена въ египетскомъ стилѣ; на ея карнизѣ помѣщено изображеніе крылатаго солнечнаго диска, символа бога солнца Гора въ Эдфу, обычно осѣняющее входы въ священныя помѣщенія. Египетскій залъ украшенъ колоннами въ видѣ связокъ стеблей папируса съ бутонами; потолокъ его расписанъ орнаментами различныхъ эпохъ, преимущественно изъ ѳиванскихъ храмовъ и гробницъ времени Новаго царства. Средину занимаетъ полоса съ изображеніемъ коршуна богини Нехебтъ, покровительницы царства и династіи Верхняго Египта. По сторонамъ—образцы геометрическаго и растительнаго орнаментовъ, звѣздное небо; на карнизахъ—орнаменты въ видѣ кистей ковровъ, на архитравахъ—въ видѣ лицъ богини Хаторъ.

Огромное большинство помѣщенныхъ въ залѣ предметовъ составляетъ знаменитую коллекцію извѣстнаго египтолога **В. С. Голенищева**, собранную имъ въ теченіе 30 лѣтъ и пріобрѣтенную въ 1909 г. въ государственную собственность. Какъ составленная спеціалистомъ, эта коллекція давно пользуется извѣстностью во всемъ ученомъ мірѣ. Нѣсколько интересныхъ памятниковъ вошло сюда также изъ бывшей коллекціи Московскаго Университета, изъ собранія Ю. С. Нечаева-Мальцова и др., имѣется также значительное количество гипсовыхъ слѣпковъ съ важнѣйшихъ произведеній египетскаго искусства, хранящихся въ другихъ музеяхъ. Кромѣ того, нѣсколько предметовъ пріобрѣтено Музеемъ при распродажѣ извѣстнаго собранія Rustafajaell въ Лондонѣ и изъ бывшей коллекціи Л. С. Гинзбурга въ Москвѣ.



I

Памятники древнѣйшихъ эпохъ.

Время египетской исторіи до эпохи пирамидъ, называемое обыкновенно **архаическимъ** и распадающееся на періоды; доисторическій, додинастическій и тинитскій (I и II династіи), стало извѣстно по памятникамъ только съ самаго конца прошлаго столѣтія (раскопки Фл. Питри 1895, де-Моргана 1896 и др.). Собраніе вещей изъ этой эпохи помѣщено въ витринахъ **4**, **I** и **5** у внутренней стѣны, направо отъ входа. Плоская витрина **I** заключаетъ въ своей верхней части кремневые ножи и стрѣлы доисторическаго времени, раковины изъ доисторическихъ гробницъ, амулеты (напр., № 1127—въ видѣ головы быка), грубыя фигуры нагихъ женщинъ изъ

глины. Здѣсь же образцы издѣлій и предметы начала историческаго періода: костяная пластинка съ именемъ царя Аха, одного изъ первыхъ фараоновъ, коллекція **цилиндровъ-печатей**, употреблявшихся въ древнѣйшемъ Египтѣ, какъ и въ Вавилонѣ. Среди нихъ имѣются принадлежащіе и царямъ и чиновникамъ; на древнѣйшихъ изъ нихъ вырѣзаны фигуры, представляющія первичную стадію развитія іероглифическаго письма. Впослѣдствіи (окончательно при XII дин.) цилиндры выходятъ изъ употребленія и замѣняются отчасти скарабеями; цилиндръ № 985 принадлежитъ фараону Аменемхету III. № 4016—интересная фигурка лягушки изъ камня, относящаяся къ архаической эпохѣ.

Нижняя часть витрины содержитъ куски глины съ оттисками печати царя второй династіи Пер-іеб-сена. Это—своеобразныя пробки, или ихъ части, отъ большихъ винныхъ сосудовъ изъ царскихъ виноградниковъ. Здѣсь же **голова скелета**, найденнаго В. С. Голенищевымъ въ глиняномъ сосудѣ во время раскопокъ въ Гебель—Сильсилэ.

Цѣлый **костякъ**, завернутый въ пелены и помѣщенный въ скорченномъ видѣ въ глиняный ящикъ, находящійся въ этомъ же отдѣленіи зала, происходитъ также изъ архаической эпохи и найденъ въ Гебеленѣ (колл. Rustafajaell).

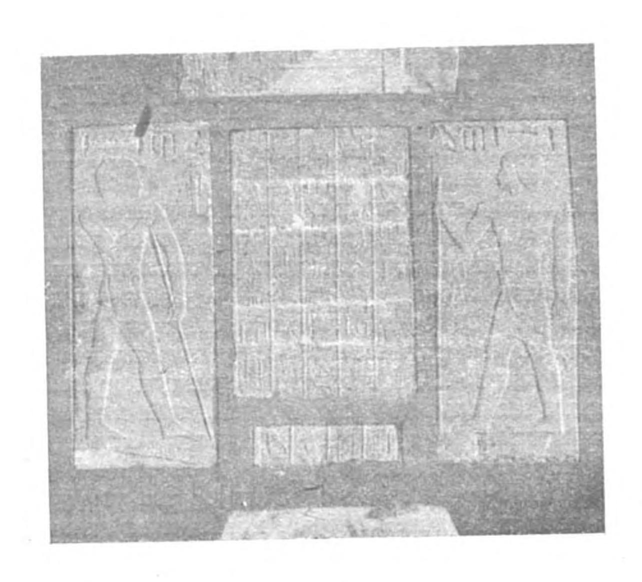
Витрина **5-я** заключаетъ въ себѣ образцы керамики и каменныхъ **сосудовъ** архаическаго времени. Древнѣйшими считаютъ сосуды изъ красной глины съ чернымъ ободкомъ (№ 2954—5), далѣе идутъ красные полированные безъ ободка, потомъ съ бѣлымъ грубымъ рисункомъ (особенно интересно блюдо № 2447 съ изображеніемъ человѣка, держащаго 4-хъ быковъ (?) *), а также №№ 2277—8, цилиндрическіе глиняные сосуды съ орнаментомъ въ видѣ перекрещивающихся линій (№ 2279 и № 3997), наконецъ глиняные свѣтло-красные съ красной росписью, представляющей или спирали (№ 1851) или грубыя изображенія страусовъ (?) № 2948, растеній, кораблей (по другимъ—огороженныхъ хуторовъ)—

*) Описаніе этого блюда помѣщено въ 1-мъ выпускѣ изданія «Памятники Музея Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III въ Москвѣ» (табл. II).

№ 2276 и т. п.. Изящныя каменныя чаши (№ 3254, 1470 и др.), вазочка и т. п. обращаютъ вниманіе тщательностью работы, неожиданной для времени, не располагавшаго разнообразіемъ инструментовъ.

Другіе, болѣе тяжелые и крупные каменные сосуды изъ твердаго матеріала помѣщены въ нижней части угловой витрины **4.** Здѣсь же находятся каменные наконечники булавъ яйцевидной или плоской формы. Въ средней части витрины находятся образцы интересныхъ пластинокъ въ формѣ рыбы, слона, страуса и неопредѣленныхъ предметовъ съ птичьими головами. Эти пластинки служили древнѣйшимъ обитателямъ Египта для растиранія зеленой и черной красокъ, игравшихъ, при отсутствіи одежды, большую роль въ туалетѣ. Онѣ клались въ гробъ, чтобы служить покойному и по смерти. Впослѣдствіи онѣ выходятъ изъ употребленія. Алебастровая и каменная посуда, помѣщенная въ витринѣ, относится къ различнымъ эпохамъ.

Изъ числа гипсовыхъ слѣпковъ слѣдуетъ обратить вниманіе на помѣщенныя на щитѣ въ лѣвомъ отъ входа углу зала воспроизведенія двухъ большихъ пластинокъ съ изображеніями фантастическихъ звѣрей и царя, поражающаго жителя Дельты (на другой сторонѣ изображеніе поля битвы),—это одинъ изъ древнѣйшихъ историческихъ памятниковъ Египта, относящихся къ эпохѣ его объединенія.



Древнее царство.

По обѣ стороны главнаго входа въ Египетскій залъ, а также у перваго окна внутренней стѣны помѣщены щиты съ укрѣпленными на нихъ барельефами и надписями на камняхъ эпохи **«Древняго царства»** (династіи IV—VI, прибл. на рубежѣ IV и III тысячелѣтій), происходящими изъ гробницъ. № 4061 на щитѣ **Б** у стѣны влѣво отъ входа въ дверь—обломокъ надписей, начертанныхъ на стѣнахъ погребальной комнаты въ пирамидѣ царя Піопи I (VI дин.) въ Саккара. Эти т. наз. «тексты пирамидъ» представляютъ огромные сборники магическихъ заупокойныхъ формулъ и принадлежатъ къ древнѣйшимъ произведеніямъ міровой литературы. Весьма тщательно исполненные іероглифы выкрашены въ зеленый цвѣтъ.—Всѣ остальные камни на всѣхъ трехъ щитахъ происходятъ изъ гробницъ вельможъ, располагавшихся въ эту эпоху вокругъ пирамидъ ихъ повелителей въ Гизе, Саккара и т. п. Барельефы и надписи

помѣщались на стѣнахъ надземныхъ построекъ (теперь наз по-арабски «мастáба»), иногда представлявшихъ цѣлые надгробные дворцы, стѣны которыхъ были покрыты изображеніями изъ земной жизни покойнаго, или представлявшими его получающимъ поминальные дары и заупокойныя жертвы. Главною частью гробницы было подобіе двери, чрезъ которую покойный могъ выходить и возвращаться и у которой справлялся заупокойный культъ; форму дверей затѣмъ стали принимать надгробные плиты («стэлы»), считавшіяся иногда какъ бы упрощеніемъ гробницы. На щитѣ **Б** имѣются такія плиты въ видѣ дверей, принадлежащія м. пр. царевичу Ипи (№ 4053) начальнику царскихъ угодій фараона Исоса (V дин.), Ихи (№ 4057) и др.; на первомъ изъ нихъ покойникъ хвалится, что онъ «давалъ хлѣбъ голодному, одѣвалъ нагого»... Изъ другихъ барельефовъ этого щита слѣдуетъ отмѣтить № 4034 изображеніе мальчика съ уткой (надпись «художникъ Тенти»), № 404 кусокъ скульптурнаго орнамента и № 4037 кусокъ сцены съ отчасти еще сохранившейся раскраской.

Направо отъ входа помѣщены на щитѣ **А** камни изъ гробницы «начальника казначейства Иси». На двухъ большихъ плитахъ (№№ 4047—8), помѣщавшихся по обѣ стороны входа въ гробницу, изображенъ покойный, опирающійся на жезлъ или съ жезломъ, знакомъ вельможи, въ рукѣ. Предъ нимъ—въ меньшемъ масштабѣ его сынъ и дочь. Между этими плитами—№ 4056 даетъ надпись, представляющую обычную «жертвенную формулу»—краткую молитву о полученіи покойнымъ отъ царя и Анубиса заупокойныхъ даровъ. Эта же формула начертана и на двухъ помѣщенныхъ вверху каменныхъ брускахъ отъ верхней части дверей гробницы; на помѣщенной подъ ними плитѣ покойный изображенъ сидящимъ предъ столомъ съ дарами, два сына его несутъ ему еще дары—окорокà и т. п. Подобныя изображенія, сопровождаемыя надписями съ именами покойныхъ, помѣщались обыкновенно надъ входомъ въ гробницу.

На щитѣ **В** между витринами 1 и 4 помѣщены подобные же памятники изъ гробницъ Древняго царства: № 4049 въ нижнемъ правомъ углу—опять тотъ же Иси; напротивъ—

знатная дама «извѣстная царю, достойная у своего супруга Меритъ»; около нея ея сынъ и дочь. Вверху (№ 4043) на длинной плитѣ изображенiе и жертвенная формула покойнаго царскаго серкретаря и жреца погребальныхъ храмовъ царей Усеркафа и Нофериркара (V дин.) Секед-пе-Кау; подъ ней подобныя же плиты №№ 4059 и 4060 «вельможи юга» Кахер-Истефъ; по обѣ стороны ихъ—плиты, въ видѣ подобiя дверей, вельможъ Мери-Пта и Ни-небсена.

Другiе памятники Древняго царства помѣщены въ витринахъ 4 и 1. Заслуживаютъ особаго вниманiя: № 4030 (витрина 1) маска съ мумiи фараона VI дин. Пiопи II (нач. III тысячел.), № 1061—семейная группа хорошей работы «начальника имѣнiй фараонiй» Унiу; онъ сидитъ съ своей женой и сыномъ. № 1425—сидящая статуя современника V дин. съ дочерью. № 1062—каменная статуэтка сидящаго писца, прекрасной сохранности и тщательной работы.

Гипсовые слѣпки, помѣщенные отчасти въ лѣвомъ отъ входа углу зала и у наружной стѣны, изъ памятниковъ Древняго царства воспроизводятъ м. пр.: сидящую статую царей Хефрена и Микерина, сидящую статую чиновника Беджмеса (ориг. въ Брит. музеѣ), стѣнки саркофага царя Хеопса (оригиналъ въ Каирѣ), представляющiя подобiе фасада зданiя; сидящую статую читающаго (оригиналъ въ Каирѣ).

Памятники эпохи Средняго царства.

Въ концѣ III и въ началѣ II тысячелѣтія до Р. Х. Египетъ, послѣ эпохи распаденія и смутъ, послѣдовавшихъ за VI дин., переживалъ блестящее время внутренняго культурнаго развитія и внѣшняго могущества, эпоху такъ наз. **Средняго царства**, когда столицей были Ѳивы, главнымъ богомъ—Амонъ. Центральнымъ періодомъ этой эпохи было время XII дин., уничтожившей феодальную раздробленность и распространившей египетское владычество въ Нубію. Литература и искусство этого времени достигли большого развитія. Особенно высоко стояли статуи; лучшіе образцы ихъ отличаются глубокимъ душевнымъ выраженіемъ и исполнены серьезности. Изъ памятниковъ, находящихся въ Музеѣ, особенно важенъ портретный бюстъ царя XII дин. **Аменемхета III**, создателя Лабиринта и т. наз. Меридова озера (№ 4151), деревянныя и каменныя статуэтки стоящихъ и идущихъ чиновниковъ, писцовъ, слугъ и т. п. (витрина **10**, первая налѣво отъ входа), борцовъ (№ 2743, въ витринѣ **I**), двѣ модели судовъ, предназначенныхъ для покойниковъ въ ихъ загробныхъ странствіяхъ, глиняная модель житницъ и двора, два ящика для внутренностей вельможи Сенебни, современника царя Суахнира, принадлежащаго къ темной эпохѣ XIII дин. (№ 4004—5, витрина **5**). По стилю и технйкѣ къ этой же эпохѣ относится прекрасная статуэтка чиновника (№ 3571) *).

*) Эта статуэтка описана въ 1-мъ выпускѣ изданія «Памятники Музея Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III въ Москвѣ» (табл. V).

Надписи этого времени укрѣплены на щитѣ **Г.** Стэлы въ видѣ подобія двери встрѣчаются теперь рѣдко, напр., № 4042, нѣкоего Себекхотепа; обыкновенно онѣ имѣютъ видъ плитъ, закругленныхъ въ верхней части или прямоугольныхъ; на нихъ, кромѣ надписей, часто находятся изображенія покойника за жертвеннымъ столомъ или пиромъ въ кругу семьи. Слѣдуетъ обратить вниманіе на прекрасную большую стэлу Хунена, съ религіознымъ текстомъ, относящимся къ области абидосскихъ ученій о загробномъ мірѣ (№ 4071) *), на обломокъ плиты дочери мало извѣстнаго царя XIII дин. Сохем-уах-хау-Ра, съ обращеніемъ къ проходящимъ съ просьбой помянуть (№ 4156); на прекрасно сохранившуюся плиту жреца-вельможи Ино (№ 4159) и на раскрашенную плиту нѣкоего Ментухотепа (№ 4160). Здѣсь же помѣщены образцы папирусныхъ рукописей времени конца Средняго царства—длинные и узкіе листы изъ математическаго руководства съ геометрическими задачами (на вычисленіе площади треугольника, объема усѣченной пирамиды и проч.) и чертежами, а также заупокойный папирусъ.

Изъ гипсовыхъ слѣпковъ памятники Средняго царства воспроизводятъ: бюстъ Аменемхета III (оригиналъ въ Императорскомъ Эрмитажѣ), большой танисскій сфинксъ этого царя, узурпированный Апопи, Рамсесомъ II и Пасебханомъ (средина зала, противъ выхода; оригиналъ въ Каирѣ), сидящую статую придворнаго Аменемхета (подъ вторымъ окномъ; оригиналъ въ Британскомъ Музеѣ).

Памятники Новаго царства.

Послѣ XII дин. наступило время ослабленія, окончившееся смутами, распаденіемъ Египта и иноземнымъ вторженіемъ, извѣстнымъ подъ именемъ владычества Гиксосовъ. Ѳивы продолжали быть центромъ національной жизни и сдѣ-

*) Эта плита описана В. С. Голенищевымъ въ первомъ выпускѣ того же изданія (табл. I).

лались исходнымъ пунктомъ возрожденія. Борьбу за единство вели фараоны Өивъ XVII дин., закончили ее цари XVIII дин., открывшіе блестящую эпоху **Новаго царства** (династія XVIII—XXI съ XVII по X вѣкъ). Это было время большихъ завоеваній—Египетъ былъ первой державой въ мірѣ, владѣвшей отъ южной части Нубіи до Евфрата. Религіозныя смуты, вызванныя монотеистической реформой Аменхотепа IV (Ехнатона—«эпоха Телль-Амарны»), нѣсколько поколебали въ Сиріи власть Египта и дали усилиться хеттамъ, съ которыми фараонамъ XIX дин. пришлось вести упорныя войны. При XX дин. замѣчается упадокъ внѣшняго могущества и внутренняго благосостоянія.

Скульптурныя произведенія этого времени (статуи), въ противоположность сохранившимся отъ предшествующей эпохи, производятъ впечатлѣніе большой задушевности. Нерѣдко художники предпочитали портретной точности общее изящество и тщательную отдѣлку одеждъ, волосъ и т. п. Въ это время распространены статуи сидящихъ, одѣтыхъ въ широкія платья, людей. Рельефы опять достигаютъ высоты, приближающейся къ уровню V дин., особенно при XVIII и XIX дин.

Барельефы, рельефы en creux и надписи изъ эпохи Новаго царства помѣщены на щитахъ **Д. Е.** На первомъ м. пр. куски барельефовъ изъ храмовъ—изображеніе связаннаго плѣнника азіата (изъ Телль-Амарны, № 4127), идущихъ солдатъ (№ 4132), колѣнопреклоненнаго Рамсеса II, совершающаго возліяніе (изъ храма въ Абидосѣ, № 4123). Другія плиты представляютъ молитвенныя сцены предъ божествами. Отмѣтимъ №№ 3177 и 4087 съ изображеніями азіатской богини Кедешъ на львѣ, № 4134—кажденіе предсвященнымъ быкомъ Ермонта Бахисомъ, изящную плиту № 4185, представляющую какую-то «гражданку» въ молитвѣ предъ Осирисомъ, львоголовой богиней Мехитъ и Сопдомъ, богомъ Востока.

На второмъ (**Е**) обращаютъ на себя вниманіе куски барельефовъ изъ гробницъ, представляющихъ погребальныя процессіи: № 4124—покойнаго Юи, завѣдующаго стадами храма Амона. Вверху везутъ на баркѣ гробъ; въ слѣдующемъ

ярусѣ изображены провожающіе съ цвѣтами въ рукахъ; еще ниже—прощаніе съ муміей; № 4117—неизвѣстнаго лица: жрецы совершаютъ возліяніе у саркофага. Удивительны по экспрессіи изображенія плакальщицъ на третьемъ барельефѣ этого рода (изъ бывш. коллекціи Л. С. Гинзбурга), происходящемъ изъ гробницъ Мемфисскихъ верховныхъ жрецовъ. Другія плиты имѣютъ заупокойное или молитвенное назначеніе (напр., № 4143—молящійся предъ Тотомъ-**ибисомъ** и **павіаномъ**, № 4161—гимнъ въ честь бога Солнца и т. п.).

На отдѣльномъ постаментѣ помѣщены двѣ плиты Новаго царства: № 4134—часть большой, сохранившей раскраску плиты, изображающей царскую статую предъ сидящей тріадой боговъ, и № 4144 съ изображеніемъ богини Нехемаутъ.

Въ витринахъ **2** и **3-ей** помѣщены предметы, частью относящіеся къ эпохѣ Новаго царства. Укажемъ на нѣсколько семейныхъ группъ и сидящихъ статуй современниковъ эпохи, представленныхъ въ ея характерныхъ костюмахъ и парикахъ. №№ 1005—6—рѣдкія, если не единственныя въ своемъ родѣ по техникѣ и матеріалу, статуэтки приближеннаго царя Тутмоса II Аменхотепа и его жены Раннаи, изъ чернаго дерева съ серебромъ. № 1008—недурная статуэтка царя Аменхотепа III, изъ чернаго камня. № 1424—семейная группа «писца счета золота владыки Египта» Ніай и его жены, и т. п. Здѣсь же собраны изящныя **произведенія художественной промышленности** разныхъ эпохъ. Особенно интересны относящіяся къ Новому царству прелестныя туалетныя вещицы для благовонныхъ мазей, духовъ, съ рѣзьбой по дереву (напр., № 1023—женская фигура съ музыкальнымъ инструментомъ въ заросляхъ), въ видѣ рыбы, цвѣтовъ лотоса, битыхъ гусей, въ видѣ фигурокъ плывущихъ людей, особенно купальщицъ, и т. п.; очень изящна фигурка купальщицы изъ слоновой кости (№ 1032), а также интересна деревянная фигурка купальщика (№ 3250) *). Сюда же примыкаютъ **предметы** такъ наз. **микенскаго** или **эгейскаго**

---

*) Помѣщены во второмъ выпускѣ того же изданія (табл. VI и VII).

стиля—часть цилиндрической коробочки (№ 1024) и деревянный сосудъ № 1035 съ интересными рельефными изображеніями. Характерны для «эпохи Телль-Амарны» фаянсовые сосуды №№ 1027 и 1843. Другіе фаянсовые сосуды, блюда съ изображеніемъ водяныхъ растеній и рыбъ какъ бы стараются передать черты водныхъ бассейновъ. Отмѣтимъ изящный терракотовый сосудъ въ видѣ женщины съ младенцемъ. Далѣе здѣсь помѣщены флакончики для духовъ изъ разноцвѣтныхъ матеріаловъ и разныхъ типовъ, а также цилиндрическія, соединенныя по 2—4 трубочки для глазной мази.

Въ витринѣ **2** собраны **образцы египетскихъ мѣръ** и **вѣсовъ**—части локтя (0,525 м.) и различныя комбинаціи египеткаго фунта (дебенъ=91 гр.) и его $1/_{10}$ лота (коде). № 2934—подобіе локтя (изъ фаянса), положенное въ гробницу. Витрина **3** заключаетъ въ себѣ, между прочимъ, образцы игральныхъ шашекъ (№№ 2659, 2651—въ видѣ бога Беса и др.) и костей.

Въ нижней части витрины **3** помѣщены деревянныя, большею частью массивныя **подобія сосудовъ съ раскраской;** они ставились въ гробницы для покойниковъ. Здѣсь же грубыя изображенія нагихъ женщинъ, также изъ гробницъ. Изящные алебастровые сосуды, помѣщенные здѣсь, передаютъ царскій картушъ и бутонъ лотоса.

Къ Новому царству относятся также два большихъ прекрасныхъ глиняныхъ расписныхъ сосуда, №№ 3381 и 3319, хранящихся внизу, въ витринѣ **10**, у перваго окна отъ входа.

Простыя керамическія издѣлія этой и слѣдующихъ эпохъ находятся въ нижней части **11**-й витрины. Въ ней же собраны странные предметы изъ глины, называемые въ наукѣ **«погребальными» конусами.** Плоское дно ихъ имѣетъ на себѣ штемпель съ именемъ и званіемъ покойника. Они происходятъ изъ ѳиванскихъ гробницъ Новаго царства и, по мнѣнію однихъ, употреблялись для строительныхъ цѣлей, по мнѣнію другихъ—служили подобіемъ жертвенныхъ хлѣбовъ.

Изъ образцовъ **оружія**, помѣщенныхъ въ среднюю часть **7-й** витрины, нѣкоторые также относятся къ этой же эпохѣ,

напр., № 859, наконечникъ копья, имѣющій на себѣ надпись о томъ, что онъ отбитъ царемъ Яхмосомъ I во время войны въ Азіи, т.-е. при такъ наз. изгнаніи гиксосовъ. Изъ луковъ № 1791 относится еще къ эпохѣ Средняго царства и принадлежитъ царевичу Амени. Нѣкоторые кинжалы и стрѣлы— изъ дерева; они происходятъ изъ гробницъ и представляютъ деревянныя подобія оружія.

Здѣсь же собраны **зеркала** изъ бронзы (на ручкахъ нѣкоторыхъ изображена голова Беса, добраго демона и покровителя м. пр. нарядовъ), приборы для письма и рисованія, палитры писцовъ съ красками, приспособленія для растиранія красокъ и т. п. №№ 1310—1322—уменьшенныя подобія оружія и инструментовъ, полагавшіяся въ землю при закладкѣ.

Верхняя и нижняя части витрины **7-й** содержатъ въ себѣ большое количество приготовленныхъ изъ различнаго матеріала **статуэтокъ**,—такъ наз. **ушебти**, т.-е. **«отвѣтчики»**. Начиная съ эпохи Средняго царства, особенно въ эпоху Новаго царства и Саисскую, египтяне давали своимъ покойникамъ возможно большее количество статуэтокъ въ видѣ мумій, изрѣдка въ видѣ живыхъ людей, для исполненія за нихъ на томъ свѣтѣ полевыхъ и ирригаціонныхъ работъ въ царствѣ Осириса на отведенномъ для нихъ удѣлѣ. Соотвѣтственно этому, статуэтки изображаются съ земледѣльческими орудіями въ позѣ Осириса, иногда съ ведрами (самая большая фигурка собранія). Иногда эти статуэтки клались въ маленькіе гробики, но большею частью въ расписные ящики, хорошо сохранившіеся и даже изящные; образцы тѣхъ и другихъ помѣщены здѣсь же. Особенное вниманіе по сохранности и тщательности рисунка привлекаютъ находящіеся на верхней полкѣ; на нихъ изображены покойные предъ Осирисомъ, покойный, сидящій съ женою, мумія, окропляемая священной водою.

Въ средней части средней полки витрины поставлены «ушебти» царей Сети I, Пайноджема, Априса, Нектанеба II. Надпись, находящаяся на передней (изрѣдка на задней) сторонѣ большей части статуэтокъ—6-я глава «Книги Мертвыхъ», имѣющая магическое значеніе и заставляющая

ушебти отвѣчать: «я здѣсь!», когда представляемый ими покойникъ будетъ позванъ на работы.

Кромѣ ушебти и ящиковъ для нихъ, въ витринахъ находятся еще деревянныя статуи Осириса въ видѣ муміи. Онѣ относятся большею частью уже къ болѣе позднему времени; нѣкоторыя изъ нихъ, полыя внутри, заключали въ себѣ заупокойный папирусъ въ видѣ свитка, который въ другихъ случаяхъ помѣщался и у ногъ статуэтки, въ выемкѣ пьедестала, при чемъ крышкой служили фигурки кобчика, образцы которыхъ помѣщены на среднюю полку витрины и на ящикахъ въ правомъ углу нижней; эти же фигурки ставились на столбики саркофаговъ и на ящики для ушебти. Деревянныя фигурки человѣкоголовыхъ птицъ на второй полкѣ—изображеніе души покойника. Иногда душа изображалась съ распростертыми крыльями на груди ушебти.

Къ концу Новаго царства относятся своеобразныя разноцвѣтныя фаянсовыя украшенія въ видѣ розетокъ, изразцовъ, фигуръ, предназначенныхъ для инкрустацій, происходящихъ, гл. обр. изъ храма Рамсеса III (нач. XII в.) въ Телль-эль-Іехудійе близъ Иліополя, гдѣ они украшали стѣны и колонны (витрины **8** и **22**).

Изъ памятниковъ письменности Новаго царства, выставленныхъ въ залѣ, укажемъ на прекрасный съ иллюстраціями экземпляръ **«Книги Мертвыхъ»**, на списокъ «Книги о томъ, что на томъ свѣтѣ», повѣствующей о путешествіи Ра по загробнымъ областямъ (помѣщены подъ заупокойными жертвенниками, гдѣ также повѣшена иллюстрація къ Книгѣ Мертвыхъ, представляющая загробный судъ); на **трактатъ о путешествіи** египтянина Унуамона **въ Финикію** для закупки лѣса по порученію ѳиванскаго духовенства. Кромѣ папируса, египтяне писали на черепкахъ сосудовъ и на осколкахъ известняка (такъ наз. ostraca). Собраніе этихъ продуктовъ письма находится въ нижнихъ частяхъ витринъ **8** и **6**. Въ первой изъ нихъ сосредоточены ostraca съ іератическими рукописями и рисунками, относящимися къ Новому царству; во второмъ—демотическія рукописи позднихъ эпохъ, а также найденная въ Великомъ Оазѣ часть иллюстрацій къ «Книгѣ о томъ, что въ иномъ мірѣ», помѣщенная на че-

репкѣ сосуда. Среди ostraca Новаго царства обращаютъ на себя вниманіе: часть извѣстнаго гимна Нилу, счета, письма, рисунокъ обезьяны съ вожатымъ, раскрашенный рисунокъ Осириса и т. п.

Изъ гипсовыхъ слѣпковъ къ эпохѣ Новаго царства относятся: голова колоссальной статуи какого-то царя (уголъ слѣпковъ, надъ угольнымъ щитомъ), одной изъ царицъ XIX дин. и сфинксъ Тутмоса III изъ римской коллекціи Баракко (противъ выхода у колонны).

Ливійская и Саисская эпохи.

Послѣ Рамсеса III Египетъ приходитъ въ упадокъ, теряетъ завоеванія; власть фараоновъ ослабѣваетъ. Происходитъ сначала раздвоеніе (въ началѣ XXI дин.), затѣмъ власть получаетъ династія ливійскаго солдатскаго происхожденія (Бубастиды—по столицѣ въ Бубастѣ), наконецъ, Египетъ распадается на мелкія княжества, чѣмъ пользуются внѣшніе враги—фараоны вновь основаннаго царства въ отпавшей отъ Египта Нубіи (столица въ Напатѣ, теперь Донгола) и ассирійцы (завоеваніе Египта Ассархаддономъ 676 г. и Ассурбанипаломъ 668 г.). Владѣтелямъ города Саиса, расположеннаго въ Дельтѣ, удалось мало-по-малу объединить Египетъ, свергнуть ассирійское иго и устранить эѳіоплянъ. Въ лицѣ Псаметиха I они начали въ 666 г. XXVI **саисскую династію**, которая правила до персидскаго погрома 525 г. Время персидскаго владычества и туземныхъ фараоновъ XXVIII—XXX дин., не признававшихъ его, также относятся къ Саисской эпохѣ въ широкомъ смыслѣ, особенно въ виду характера культуры. Это было время поздняго расцвѣта, называемаго египетскимъ возрожденіемъ; ему мы обязаны многими интересными памятниками искусства. Произведенія эпохи носятъ своеобразный отпечатокъ, и на нихъ часто замѣчается стремленіе возродить старину эпохи пирамидъ. Наряду съ здоровымъ направленіемъ въ скульптурѣ, стремившимся къ возрожденію портрета, замѣчается однако безсодержательная слащавость.

Памятники этого времени сосредоточены преимуществено въ витринѣ № **18** и на находящемся рядомъ съ нею щитѣ съ надписями и обломками статуй. Здѣсь имѣется значительное количество головъ, торсовъ, среднихъ, нижнихъ частей и пьедесталовъ статуй дѣятелей этой эпохи. Головы или бриты, или въ своеобразныхъ, характерныхъ для эпохи парикахъ. Нѣкоторые держатъ предъ собой изображеніе Осириса, иногда въ ковчегѣ. Статуи и статуэтки эти жертвовались въ храмы для вѣчнаго поминовенія и постояннаго пребыванія съ божествомъ. Поэтому на нихъ часто помѣщались надписи съ приглашеніемъ, обращеннымъ къ жрецамъ и проходящимъ, помянуть изображеннаго, должность и чины котораго перечисляются. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ вниманія особ. № 1050, представляющій Имхотепа, жреца бога Гора, торсъ № 171 (на постаментѣ) статуи жреца Гор-си-Исе, носившаго множество титуловъ и бывшаго, между прочимъ, «жрецомъ статуй царей Нехао, Псаметиха II и Нектанеба» (очевидно, покойный жилъ уже при первыхъ Птолемеяхъ). На постаментѣ, у витрины **18** помѣщена голова придворнаго Яхмоса (Амасиса), очевидно, современника завоеванія Египта Камбизомъ. Голова статуи одного изъ послѣднихъ фараоновъ, царствовавшаго незадолго до второго персидскаго погрома при Артаксерксѣ III,— Нектанеба I также имѣется въ собраніи подъ № 3248 надъ щитомъ **3**.

Въ числѣ **надписей**, помѣщенныхъ на щитѣ, отмѣтимъ документы дарственнаго характера (большею частью на участки земли). Онѣ обыкновенно имѣютъ въ своей верхней части, хотя бы даръ приносился не царемъ, изображеніе царя, подносящаго божествамъ символически поле въ видѣ его іероглифа, или жертвенные сосуды,—царь былъ единственнымъ полноправнымъ жертвователемъ, имѣвшимъ непосредственное отношеніе къ богамъ. Плиты № 4128 и № 4133 содержатъ дарственныя записи на землю отъ времени Шешонка II (IX в.); онѣ составлены уже, какъ нерѣдко бывало при XXII дин., іератическимъ, курсивнымъ шрифтомъ. Плита № 4116 содержитъ документъ, начертанный іероглифами, отъ 16 года фараона XXVI дин. Амасиса (556 г.).

Другія надписи иного содержанія и происхожденія. № 4120 содержитъ картуши Псаметиха II, подъ которыми божества двухъ частей египетскаго Нила символически связываютъ Верхній Египетъ и Дельту. № 4078 представляетъ дочь Псаметиха I, Нейтикертъ (Нитокрисъ), въ одѣяніи «супруги бога», жрицы царицы Ѳивъ. Плита № 4091 происходитъ изъ Великаго Оаза, и надпись на ней начертана чрезвычайно трудными для пониманія іероглифами-ребусами, вошедшими въ употребленіе особенно съ конца персидской эпохи.

Изъ другихъ предметовъ эпохи упомянемъ два изразца съ именемъ современника Соломона фараона XXI дин. Пасебхана (№ 1919—20), неопредѣленный бронзовый предметъ № 1931 съ надписью современника эѳіопскихъ фараоновъ, жреца Педи-Амонъ-нес-тауи, двухъ лежащихъ львовъ (№№ 4072 и 4155), бронзовый сфинксъ въ видѣ царя, держащаго жертвенный сосудъ (№ 2200), ручку музыкальнаго инструмента съ именемъ эѳіопскаго фараона Тахарки (№ 1025), кусокъ каменныхъ водяныхъ часовъ (клепсидры) съ изображеніями божествъ часовъ и т. п.

Къ этой же эпохѣ относятся: а) Въ висячей витринѣ **25**—круги изъ штукатурки, папируса, плетенія, большею частью съ изображеніями бога Солнца о 4-хъ головахъ овна и текстами. Они служили талисманами, полагавшимися подъ голову покойнику. Здѣсь же помѣщена деревянная доска № 3919 съ изображеніями покойной предъ богами и съ заупокойной надписью. Такія доски съ этого времени входятъ въ употребленіе на ряду съ каменными могильными плитами. б) Въ висячей витринѣ **24**—картонажи и украшенія съ мумій съ надписями и изображеніями, иногда тщательно исполненными и позолоченными. Особеннаго вниманія заслуживаетъ № 3328, представляющій Анубиса-Психопомпа, принимающаго мумію покойнаго Сарапу, № 3329, изображающій плачущую Исиду. в) «Горы на крокодилахъ» и большой торсъ № 4674.

г) Гипсовые слѣпки:

У колонны слѣва отъ входа—сидящая Исида (младенецъ Горъ не сохранился); въ надписи испрашивается благоволеніе

богини къ жрицѣ Ѳивъ Шепенопетъ, дочери египто-эѳіопскаго фараона Піонхи.

У перваго окна отъ входа налѣво: голова статуи царя Тахарки съ негрскими чертами лица. Ватиканская статуя (съ придѣланной уже въ Европѣ головой) верховнаго жреца Нейтъ въ Саисѣ и начальника саисской медицинской школы во время завоеванія Египта Камбизомъ. Надписи, начертанныя на статуѣ, повѣствуютъ объ этомъ важномъ событіи и о видной роли въ немъ ея владѣльца.

Статуя царя Псаметиха II. Корова богини Хаторъ и стоящая подъ ея головой фигура Псаметиха I. Оригиналъ въ Каирѣ. Львы царя Нектанеба II изъ Ватиканскаго музея, обнаруживающіе нѣкоторое сходство съ памятниками XII дин.

Знаменитая берлинская голова статуи легкаго натуралистическаго стиля, вѣроятно, уже начала птолемеевскаго времени. Сидящія статуи дѣятелей и вельможъ эпохи.

д) Значительная часть **фигурокъ божествъ и священныхъ животныхъ** изъ бронзы, помѣщенныхъ въ витринѣ **№ 11**. е) Значительная часть **моделей** для скульпторовъ и формъ для отливки амулетовъ внизу витрины **2**. Такія модели явились результатомъ выработанныхъ къ позднимъ эпохамъ тѣсныхъ правилъ: нерѣдко на обратной сторонѣ модели нанесены линіи для облегченія увеличенія оригинала. Мастера поздняго времени замѣняли работой по моделямъ наблюденіе природы. ж) Деревянныя статуэтки Осириса въ формѣ муміи на четырехъугольныхъ пьедесталахъ (витрина **7**, верхъ). з) Изящные плоскіе **сосуды** изъ зеленаго фаянса, служившіе подарками въ новый годъ.—Сосудъ изъ зеленаго фаянса въ видѣ бокала, съ изображеніемъ божествъ (витрина **2**). и) **Муміи** священныхъ животныхъ, б. ч. завернутыя въ погребальныя пелены: кобчика, кошки, ибиса, крокодиловъ, ящерицъ, черепахи (витрина **20**; здѣсь же помѣщены и части человѣческихъ мумій). Ящикъ для мумій священныхъ кобчиковъ помѣщенъ подъ витриной **7**. і) Бронзовые сосуды ритуальнаго назначенія, иногда съ изящными рельефными изображеніями божествъ (особ. въ витринѣ **10**, у перваго окна). Подобія наосовъ—ковчеговъ божества (тамъ же). к) Ушебти изъ зеленой пасты и ящики, помѣщенные на ниж-

нихъ полкахъ верхней части витрины 7. л) Погребальныя пелены Ментуемхета, правителя Ѳивъ во время ассирiйскаго завоеванiя (на внутренней стѣнѣ противъ фаюмскихъ портретовъ). м) Женская статуэтка изъ дiорита (№ 1057); поверхность ея шероховата, такъ какъ она не были отшлифована. Что касается постановки и плотно прилегающаго платья, то данная статуэтка въ этомъ отношенiи примыкаетъ къ произведенiямъ Древняго царства, но пропорцiи ея болѣе удлинены, а черты лица менѣе индивидуальны,—она представляетъ собою какъ бы обобщенный идеалъ красивой женщины во вкусѣ данной эпохи *).

Греко-Римская эпоха.

Подъ властью Птолемеевъ и римскихъ императоровъ, офицiально признававшихся фараонами, египетская культура и особенно религiя не только продолжали жить, но и оказывали влiянiе на пришлые элементы населенiя. Съ другой стороны, и греческая цивилизацiя не прошла безслѣдно для египтянъ. Наиболѣе характерными явленiями эпохи были слѣдующiя:

а) Такъ наз. демотическiй шрифтъ—дальнѣйшее развитiе iератическаго: египетская скоропись, появляющаяся уже въ предшествующую эпоху, а теперь достигающая большого распространенiя. Первоначально она употреблялась только для обыденныхъ, дѣловыхъ свѣтскихъ цѣлей (поэтому и названiе «народный» шрифтъ въ отличiе отъ iератическаго, священнаго), но потомъ ею стали писаться и литературныя, и даже религiозныя произведенiя.

Музей обладаетъ цѣннымъ собранiемъ **демотическихъ документовъ** на папирусахъ и черепкахъ; часть ихъ выставлена.

б) Смѣшенiе культуръ. Понятiе о смѣшанномъ культурномъ типѣ египетскаго населенiя можетъ дать статуя (у колонны) № 4225 (и подобная ей у другой колонны, пред-

*) Статуэтка помѣщена въ третьемъ выпускѣ того же изданiя (табл. XIV).

ставляющая слѣпокъ съ находящейся въ Берлинѣ и также происходящей изъ Димэ въ Фаюмѣ) въ римскомъ одѣяніи и въ позѣ, напоминающей древне-египетскія статуи. Возможно, что это была портретная статуя живого человѣка—такія статуи стали заказывать и египтяне по образцу грековъ. Характерны также бронзовыя статуэтки бога Гора въ костюмѣ римскаго воина (№ 3405, витрина **16**).

Маски изъ гипса (витрина **16**) и представляющіе замѣчательное явленіе въ исторіи искусства знаменитые **портреты** изъ Фаюма (щиты **И. І.**) являются показателями силы вліянія египетской религіи на греко-римскую часть населенія. Маски и портреты клались на головы мумій, очевидно, не чистокровныхъ египтянъ и даже совсѣмъ не египтянъ.

Подобное же явствуетъ изъ разсмотрѣнія большихъ **погребальныхъ пеленъ**, въ которыя въ это время вошло въ обычай завертывать муміи, какъ бы замѣняя саркофагъ. №№ 4258 и 4292 обнаруживаютъ еще совершенно традиціонный египетскій стиль, хотя и отличаются нѣкоторой грубостью, свойственной времени упадка. Здѣсь изображенъ покойникъ въ видѣ Осириса-муміи; по сторонамъ—божества, имѣющія отношеніе къ загробному міру, и сцены подведенія Анубисомъ покойника, суда и взвѣшиванія сердца, подаянія богиней Нутъ или Хаторъ покойнику питанія съ древа и т. п.

№№ 4229, 4280 и 4301 обнаруживаютъ уже иной стиль и являются незаурядными произведеніями эллинистическаго искусства. Правда, и здѣсь боги Осирисъ, Анубисъ и загробные геніи изображены традиціонно, а въ № 4280 и покойница завернута въ пелены Осириса, но лица покойныхъ уже представляютъ портреты, исполненные лучшими эллинистическими мастерами. На пеленахъ №№ 4229 и 4301 они вставлены въ остальную часть, заготовленную заранѣе фабричнымъ путемъ. Покойники одѣты въ греческія платья (№ 4301—покойница съ ребенкомъ); іероглифы на пеленахъ № 4229 относятся къ этой заготовленной заранѣе части. На № 4229 Анубисъ имѣетъ на головѣ солнечный дискъ, который на № 4301 уже спустился ниже и сдѣлался нимбомъ; на № 4280 нимбъ появляется уже вокругъ лица покойницы. Любопытны какія-то черныя фигурки демоновъ на №№ 4229 и 4301,

заигрывающія съ божествами и покойниками, и м. б. замѣнявшія ушебти.

Подобное же смѣшеніе замѣчается и на надгробныхъ и др. **плитахъ**, помѣщенныхъ на щитѣ **К**. Здѣсь представлены покойные; при нихъ шакалъ Анубиса, жертвенники съ дарами, священное древо и т. п. № 3694 представляетъ посвященіе нѣкоего Петеисія; здѣсь традиціонно изображенъ въ видѣ фараона римскій императоръ, совершающій кажденіе священной баркѣ. Мѣста, назначенныя для іероглифовъ надъ фигурой императора, остались незаполненными, какъ бывало часто въ эту позднюю эпоху, когда не всегда можно было скоро найти лицъ, знавшихъ іероглифическое письмо. Наконецъ, укажемъ на помѣщенныя внизу витрины 12 деревянныя дощечки съ надписями на греческомъ, демотическомъ, египетскомъ или на обоихъ языкахъ. Онѣ привѣшивались къ муміямъ, большею частью къ массовымъ гробницамъ, заключали въ своихъ надписяхъ имена покойныхъ и были предназначены для завѣдующихъ гробницами, частью замѣняли собой надгробныя плиты. Нерѣдко, кромѣ имени, онѣ заключаютъ въ себѣ и адресъ—мѣсто назначенія для отправки изъ мастерской бальзамированія для погребенія.

в) Появленіе и распространеніе Христіанства. Памятники Христіанскаго Египта помѣщены въ особомъ Залѣ. См. ниже (стр. 53—56).

Относящіеся къ греко-римской эпохѣ памятники традиціонной египетской культуры помѣщены на щитѣ **З**. Здѣсь находятся іероглифическія заупокойныя и посвятительныя надписи съ длинными формулами и изображеніями молящагося предъ сонмомъ божествъ; демотическія надписи (№№ 4097 и 4101), два изображенія божества-чудовища Туту, соединяющихъ въ себѣ признаки человѣка, льва и змѣи (№№ 4098—9) *), заупокойная плита нѣкоей Танетбеу; за надписью, начертанной трудными для пониманія іероглифами, слѣдуетъ имя и отчество въ греческой транскрипціи. Іероглифами-ребусами написана также средняя верти-

---

*) Изданы и описаны въ томъ же изданіи, вып. IV (табл. XIX, верхній рисунокъ, и рис. 1 въ текстѣ).

кальная строка на плитѣ № 4108. Усердіе инородныхъ владыкъ къ египетскимъ туземнымъ божествамъ отмѣчено м. пр. на плитахъ № 4096, изображающей Птолемея I и Веренику молящимися предъ Гарпократомъ, и № 5863, представляющей римскаго императора Траяна въ видѣ фараона (іероглифами написано просто «фараонъ», что было обычнымъ въ эту эпоху, когда «фараонъ» былъ далеко и его имя мало говорило чувству), совершающимъ культъ предъ священнымъ быкомъ. Надпись отъ 21 года Траяна сообщаетъ о кончинѣ этого быка и его восшествіи на небо и сообщаетъ даты его введенія и пребыванія при храмѣ *). Предметы греческаго искусства навкратійскаго, александрійскаго и т. п. помѣщены въ витринахъ **16** и **17** (см. ниже, стр. 38—43).

Изъ предметовъ чисто-египетскихъ укажемъ еще на два каменныхъ саркофага въ формѣ мумій, поставленныхъ у выхода изъ зала, на двѣ головы отъ другихъ подобныхъ саркофаговъ, на папирусы (№№ 4651 и 4659) заупокойнаго содержанія, написанные искусственными «уставными» іероглифами **), и на длинную рукопись заупокойнаго характера на просмоленной матеріи (на щитѣ **I**, внизу).

Въ числѣ гипсовыхъ слѣпковъ имѣются сдѣланные съ двухъ весьма важныхъ памятниковъ птолемеевской эпохи—съ большихъ треязычныхъ іероглифическо-демотическо-греческихъ документовъ—надписей Канопской отъ 9 года Евергета (239 г. до Р. Х.) и Розеттской отъ 9 г. Эпифана (196 г.), содержащихъ почетныя постановленія въ честь этихъ царей. Розеттскій камень, найденный въ 1799 г. французами во время осады города, былъ для Шампольона исходнымъ пунктомъ для открытія чтенія іероглифовъ. Кромѣ памятниковъ египетскихъ и греческихъ, въ Музеѣ имѣется нѣсколько предметовъ, происходящихъ изъ древняго **Эѳіопскаго царства**, имѣвшаго столицами Напату (теперь Донгола) и Мероэ (царства Кандаки, упоминаемаго въ дѣяніяхъ Апостольскихъ). Его культура и религія покоились на египетскихъ основахъ, населеніе состояло гл. обр. изъ туземцевъ-

*) Издана тамъ же, вып. IV (табл. XIX, нижній рисунокъ).

**) Изданы и переведены въ томъ же изданіи, вып. I (текстъ, рис. на стр. 25 и 26).

нубійцевъ и негровъ. Памятниками этого царства являются четыре надгробныхъ камня съ еще не вполнѣ разобранными курсивными алфавитными письменами, происходящими изъ іероглифовъ. Языкъ ихъ еще не вполнѣ опредѣленъ; время—римская эпоха.

Фигурки божествъ и священныхъ животныхъ.

Фигурки эти, помѣщенныя въ верхней части витрины II, относятся къ разнымъ эпохамъ, главнымъ образомъ къ Саисской и болѣе позднимъ, особенно сдѣланныя изъ бронзы. Онѣ большею частью приготовлялись фабричнымъ путемъ, служили домашними идолами, обѣтными приношеніями, носились на шеѣ и т. д. Такъ какъ египетская религія никогда не забывала о мѣстномъ характерѣ культовъ и божествъ, то фигурки расположены, по возможности, по цикламъ культовъ. На средней полкѣ сосредоточены божества **цикла Осириса** (первоначально въ Бусирисѣ въ Дельтѣ), наиболѣе популярнаго «благого» бога растительной силы, умерщвленнаго братомъ Сетхомъ, оплаканнаго и возвращеннаго къ жизни сестрой и супругой Исидой. Здѣсь выставлено значительное количество изображеній Осириса въ видѣ муміи, Исиды, сидящей на тронѣ съ младенцемъ Горомъ или въ видѣ плачущей, юнаго Гора, выходящаго изъ цвѣтка лотоса при мірозданіи, держащаго палецъ во рту (признакъ дѣтства). Кромѣ того, сюда помѣщены фигурки Анубиса въ видѣ человѣка съ головой шакала, бога бальзамированія, какъ включеннаго въ циклъ Осириса—его сына и погребателя, и весьма рѣдкая алебастровая фигурка Сетха (онѣ потомъ уничтожились, когда Сетхъ получилъ характеръ злого бога, діавола).

Рядомъ помѣщенъ **Мемфисскій циклъ**, близкій по значенію и мѣсту. Это—богъ Пта въ формѣ муміи, его супруга львоголовая Сохметъ, суровая богиня войны, пыла и гнѣва, ихъ сынъ Нефертумъ (между прочимъ прекрасная серебряная статуэтка) въ головномъ уборѣ въ видѣ его фетиша—

цвѣтка лотоса, наконецъ, обожествленный въ IX в. и объявленный сыномъ Пта древній мудрецъ III дин. Имхотепъ. Онъ изображался сидящимъ на тронѣ съ медицинскимъ (какъ богъ врачеванія) папирусомъ на колѣняхъ.

Далѣе слѣдуютъ карлики-уродцы, популярные **народные боги**, особенно почитавшіеся среди массы и извѣстные подъ собирательнымъ именемъ «Бесъ». Это—добрые демоны, отгонители змѣй и злыхъ силъ, покровители женщинъ и дѣтей. Почитаніе ихъ распространилось по всѣмъ берегамъ Средиземнаго моря и даже до нашего юга включительно,—въ Керчи, Ольвіи и т. п. находятъ фигурки Беса. Культъ Беса въ римскую эпоху засвидѣтельствованъ фигурками его въ видѣ римскаго воина (напр., № 2537). Настоящее собраніе по полнотѣ и разнообразію фигурокъ Беса не имѣетъ себѣ равнаго. Рядомъ поставлены фигурки близкой по значенію богини Тауэртъ, б. ч. изображавшейся въ видѣ стоящаго на заднихъ лапахъ гиппопотама.

Въ нижней полкѣ собраны: божество Ермополя Тотъ, богъ луны, премудрости и грамоты, изображавшійся въ видѣ или съ головой ибиса и въ видѣ павіана, его супруги Маатъ, богини правосудія; богиня Хаторъ съ рогами или головой коровы, ея форма, также имѣвшая отношеніе къ Ермополю и Тоту, Нехемаутъ, богиня музыки; стоящій Гарпократъ, сынъ Осириса, въ видѣ младенца съ пальцемъ у рта и косою египетскихъ дѣтей съ правой стороны головы (даръ Ю. С. Нечаева-Мальцова). Далѣе слѣдуетъ богиня города Бубаста въ Дельтѣ—Бастъ съ головой кошки. Затѣмъ помѣщены божества съ головой и въ видѣ кобчика, богъ Элефантины Хнумъ (съ головой овна), божества Ѳивъ—Амонъ, Мутъ и Хонсу (съ луннымъ дискомъ на головѣ), наконецъ, фигурки, соединяющія въ одно атрибуты и признаки различныхъ божествъ—продукты умозрѣнія позднихъ эпохъ, искавшихъ сведенія множества къ единству.

Въ верхней части витрины находятся фигуры лежащаго шакала бога Анубиса, кошка богини Бастъ, нѣсколько плитокъ съ изображеніями юнаго Гора, попирающаго крокодиловъ и давящаго руками гадовъ, и съ магическими текстами противъ укушенія змѣй и скорпіоновъ. Эти плитки,

такъ наз. **«Горы на крокодилахъ»**, служили талисманами противъ укушеній. Стоящая рядомъ съ витриной на пьедесталѣ нижняя часть большой статуи № 4674 вся покрыта подобнаго рода изображеніями и надписями и держитъ между ногами фигурку «Гора на крокодилахъ». Далѣе, въ верхней части помѣщены: прекрасная бронзовая статуя божества Нила (Хаапи) и терракотовый сосудъ въ видѣ этого божества, бронзовая сидящая статуя духа съ головой кобчика, привѣтствующаго солнечное божество и т. п.

Далѣе, въ средней части витрины помѣщены бронзовыя вмѣстилища для мумій священныхъ змѣй и ящерицъ (№№ 2513, 2475, 2476), маленькія плитки изъ известняка съ молитвой Апису и изображеніемъ его, изъ Серапея.

Въ витринѣ **21** помѣщены фигурки священныхъ животныхъ.

Саркофаги.

Самый древній изъ саркофаговъ музея—первый, помѣщенный направо отъ входа, № 4031. Онъ принадлежитъ пок. Ентефу, относится къ началу Средняго царства и представляетъ, сообразно обыкновенію этого времени, длинный прямоугольный деревянный ящикъ. Надпись даетъ заупокойную формулу. Провинціальная работа видна въ формѣ іероглифическихъ знаковъ, весьма своеобразной.

Къ этому же времени относятся отдѣльныя доски и части досокъ такихъ же деревянныхъ саркофаговъ, размѣщенныя вдоль внутренней стѣны между витринами. Изъ нихъ пять досокъ (№ 4644) составляютъ части саркофага вельможи генерала Минъ-Пу; доска № 4684 принадлежала придворной дамѣ, жрицѣ богини Хаторъ—Хету. Тексты на этой доскѣ даютъ списокъ жертвенныхъ даровъ и поминальныхъ приношеній, здѣсь же изображены: погребальное ложе, жертвенные сосуды, вѣнецъ оправданія и т. п. На другихъ доскахъ также даются, между прочимъ, списки даровъ и яствъ. Всѣ онѣ происходятъ изъ Ахмима; владѣтели ихъ

часто носятъ имена, сложенныя съ именемъ бога этого города—Мина. Глаза, нарисованные у изголовья, должны облегчить покойному сообщенiе съ этимъ мiромъ.

Слѣдующiй по времени саркофагъ—№ 4167. Онъ принадлежалъ нѣкоему Маху. Сообразно ѳиванской модѣ времени XVIII дин., деревянный ящикъ въ формѣ мумiи выкрашенъ въ черное съ позолотой на лицѣ и на полоскахъ, передающихъ погребальныя пелены. Глаза инкрустированы. На подножiи изображены фетиши Осириса, сообщавшiе непоколебимость; выше—Исида съ поднятыми руками.

Остальные саркофаги принадлежатъ уже позднимъ эпохамъ. № 4173—персидскаго времени принадлежалъ нѣкому Горъ-Уннофру. Подобно гробу Осириса онъ имѣетъ четырехъугольную форму со сводчатой крышкой и 4-мя столбиками по угламъ. Крышка представляетъ небесный сводъ, почему на каждой изъ ея обѣихъ половинокъ изображена богиня неба (Нутъ), простертая во всю длину и опирающаяся на землю руками и ногами. Подъ нею нарисованы двѣ сцены изъ плаванiя бога солнца Ра по небу и преисподней; съ одной стороны онъ имѣетъ голову овна и ѣдетъ въ баркѣ, влекомой духами въ видѣ людей и шакаловъ; съ другой—богъ имѣетъ голову кобчика; его влекутъ духи съ головами шакаловъ и привѣтствуютъ четыре духа въ видѣ обезьянъ. Спутниками являются Исида, Нефтида и Тотъ, своими заклинанiями облегчающiе путь. На стѣнкѣ и изголовьѣ изображены Исида и Нефтида, плачущiя по своемъ братѣ Осирисѣ; у ногъ—сцена бальзамированiя покойника Анубисомъ. Ящикъ украшенъ орнаментомъ въ видѣ дверей, между которыми помѣщены стоящiя фигуры четырехъ генiевъ—сыновей Гора и изображенiя амулетовъ-фетишей Осириса и Исиды. Надписи на колонкахъ даютъ тексты пожеланiй, влагаемыхъ въ уста Анубису и др. боговъ по адресу покойнаго; на крышкѣ и на боковыхъ стѣнкахъ—заупокойныя формулы; подъ сводчатой частью крышки — молитвенныя обращенiя, влагаемыя въ уста покойному. Саркофагъ отличается рѣдкой сохранностью и тщательностью работы.

У внѣшней стѣны въ концѣ зала помѣщены саркофаги:

№ 1039, деревянный съ мумiей, принадлежитъ покойной

Ташетъ. Шея украшена ожерельями; далѣе изображены богиня неба (Нутъ), съ распростертыми крыльями, и она же, осѣняющая мумію. Затѣмъ идутъ рѣдкія на деревянныхъ саркофагахъ и хорошо сохранившіяся изображенія изъ заупокойной книги о странствіяхъ Ра по преисподней. На подножіи изображенъ быкъ, несущій мумію въ гору Запада; вверху сцена пораженія дракона мрака—Апопи.

№ 4113. Деревянный черный, имѣющій форму муміи, саркофагъ покойной Карама. Надписи и изображенія сдѣланы желтой краской. На груди представленъ судъ предъ Осирисомъ; ниже мумія на погребальномъ ложѣ; надъ ней паритъ душа. На подножіи—два духа въ видѣ птицъ съ человѣческими головами привѣтствуютъ сіяющее солнце. Въ саркофагѣ находится и мумія покойной.

№ 4487. Картонажъ для муміи, обычнаго типа XXII дин. (съ X в.) изъ такъ наз. египетской папки, принадлежавшій жрецу Амона и дежурному служителю храма богини Мутъ Дже-Мутъ-ефонху («Глаголетъ Мутъ, и онъ живетъ»).

У внутренней стѣны—№ 4578, крышка отъ деревяннаго гроба, имѣющая рѣдкую форму обнаженной покойницы.

По обѣ стороны выхода въ Азіатскій залъ поставлены на подножіе каменные саркофаги Птолемеевской эпохи, имѣющіе форму муміи: № 4114—жреца, царскаго писца Джа-Мутъ и № 4105—жреца бога Тота, царскаго писца, Имхотепа. На груди начертано молитвенное обращеніе къ Осирису, просьба лицезрѣть за гробомъ солнце и не погибнуть.

Значительное количество головъ отъ деревянныхъ саркофаговъ развѣшано на стѣнахъ и помѣщено въ витрины, гдѣ имѣется также часть картонажа отъ мумій эпохи Новаго царства. Двѣ головы отъ каменныхъ саркофаговъ, типа только что описанныхъ, находятся надъ щитомъ Н.

Заупокойные жертвенники. Канопы.

Подъ окнами внѣшней стѣны въ концѣ зала между щитами съ плитами Новаго царства (**Е**) и съ надписями эллинистич. времени (**З**) помѣщены каменныя плиты и т. п., служившія **жертвенниками** для заупокойныхъ приношеній и возліяній. Обыкновенно на нихъ бываетъ рельефное изображеніе жертвенныхъ хлѣбовъ на подставкѣ, а также жертвенныхъ сосудовъ и яствъ, приносимыхъ покойному (№№ 4143, 4144, 4137, 4139 и др.); иногда углубленіе, предназначенное для воды или другой возливаемой жидкости, стилизуется въ видѣ водосма или озера со спускомъ въ видѣ лѣстницы (№№ 4044, 4095) или въ видѣ картуша царскаго имени (№№ 4080 и 4150), принадлежащіе жрецамъ Мина Пе-хету и его сыну Шеп-Мину. Иногда жертвенники имѣютъ видъ алтарей на столбикахъ, каковы № 4063—съ картушами Тутмоса III и № 4154—генерала Джеру, сына царя Осоркона I (витрина **18**, низъ). Образцы круглыхъ досокъ этихъ алтарей находятся въ средней части витрины у перваго окна отъ входа; въ нижней ея части помѣщенъ грубый глиняный жертвенникъ съ рельефными изображеніями даровъ. Здѣсь же и внизу витрины **I** находятся жертвенники эпохи Древняго царства.—Надъ жертвенниками, и также между окнами на прикрѣпленныхъ къ стѣнамъ полкахъ и внизу витрины **7** помѣщены т. наз **Канопы** или сосуды, б. ч. изъ алебастра для храненія вынимаемыхъ при бальзамированіи внутренностей. Каждый покойникъ получалъ 4 такихъ сосуда, находившихся подъ покровительствомъ 4-хъ геніевъ, сыновей Гора, головы которыхъ (человѣческая, кобчика, обезьяны, шакала) служили крышками.

Амулеты.

Въ витринѣ 6 расположены вещицы изъ пасты, дорогихъ камней и другихъ матеріаловъ, служившія амулетами какъ при жизни, такъ, особенно, по смерти. Огромное количество фигурокъ **глазъ** самыхъ разнообразныхъ видовъ и величинъ указываетъ на распространенность среди египтянъ вѣры въ дурной глазъ и необходимость парализовать его дѣйствіе; вмѣстѣ съ тѣмъ глазъ (по-егип. уджа) былъ символомъ благоденствія (по-егип. созвучное слово) и всякаго блага. Солнце и луна были двумя очами верховнаго божества. Амулетъ въ видѣ **столба съ четырьмя перекладинами** (№№ 1447—1477) фетишъ Осириса, въ Бусирисѣ, миѳологически представлялъ спинной хребетъ Осириса, а слѣдовательно, и покойника, сообщалъ ему непоколебимость (опять созвучіе въ іероглифическомъ значеніи этой фигуры и глагола «быть прочнымъ»); приготовленный по ритуалу, онъ отверзалъ двери преисподней. Амулеты большею частью изъ зеленой пасты (№№ 1408—1418), представляющіе колонку изъ папирусовыхъ (?) стеблей, сообщали вѣчную свѣжесть и юность. Два пальца изъ чернаго камня (№№ 1961—66) вѣроятно служили для отверзанія сомкнувшихся устъ покойнаго; угольники и отвѣсы (№№ 1523—1534) могли быть полезны въ иномъ мірѣ для построекъ, а можетъ быть сообщали покойному вѣчное равновѣсіе. Амулетами служили также небольшія подобія подставокъ подъ голову (№№ 1099, 1510 и др.), въ видѣ абидосскаго фетиша-реликварія (№ 1142), въ видѣ іероглифа, означающаго «сердце» (№№ 1485—1508), въ видѣ солнца, выходящаго изъ горы горизонта (№№ 1574—5), въ видѣ узла и фетиша Исиды и мн. др. Всѣ эти амулеты относятся къ позднимъ эпохамъ, не ранѣе конца Новаго царства.

Къ числу амулетовъ слѣдуетъ отнести также круги (витрина **№ 25**) Саисской эпохи, клавшіеся подъ голову покойному, и помѣщенные въ этой же витринѣ предметы изъ слоновой кости въ видѣ искривленныхъ ножей съ ма-

гическими изображеніями. Они относятся къ Среднему царству.

Скарабеи и подобное.

Фигурки въ видѣ жуковъ различныхъ величинъ и изъ разнообразнаго матеріала, извѣстныя подъ греческимъ названіемъ скарабеевъ, принадлежатъ къ числу наиболѣе частыхъ и извѣстныхъ произведеній египетской промышленности. Онѣ проникли и за предѣлы Египта и были распространены въ Финикіи, на островахъ, въ Греціи, Этруріи, Сардиніи, Карѳагенѣ и даже въ Дунайскихъ земляхъ и на нашемъ югѣ; сюда скарабеи доставлялись изъ Египта; кромѣ того, здѣсь было и туземное производство скарабеевъ. Жукъ ateuchus sacer принадлежалъ къ числу священныхъ животныхъ; его египетское названіе «Хеперръ» сблизили съ словомъ «Хеперъ»—«быть»; такимъ образомъ, онъ сдѣлался символомъ бытія. Отсюда употребленіе его фигурокъ въ качествѣ амулетовъ, особенно заупокойныхъ. Кромѣ того, они употреблялись для печатей, вытѣснивъ (съ эпохи Средняго царства) цилиндры, для украшеній, для увѣковѣченія памяти о лицахъ и событіяхъ. Наконецъ, со временемъ Новаго царства, особенно же съ XX дин., большіе скарабеи изъ камня клали на верхнюю часть груди покойнаго взамѣнъ вынутаго при бальзамированіи сердца, при чемъ на обратной плоской сторонѣ скарабея писалась 30-я глава Книги Мертвыхъ, магически заставлявшая сердце не свидѣтельствовать противъ своего хозяина на судѣ Осириса. Большое собраніе такихъ скарабеевъ находится въ витринахъ **14** и **15**. Среди зала на особомъ постаментѣ помѣщенъ большой скарабей изъ гранита (№ 4172); такого рода скарабеи жертвовались царями въ храмы.

Въ витринѣ **15** въ центрѣ помѣщенъ большой каменный скарабей, служившій гробницей для муміи священнаго жука (теперь потерянной); вокругъ него расположены такъ наз. историческіе скарабеи. На большихъ изъ нихъ (какъ

на медаляхъ въ наше время) Аменхотепъ III увѣковѣчивалъ событія изъ своей личной жизни—охоты, женитьбы, сооруженіе озера для увеселенія своей супруги Тіи. Меньшіе содержатъ имена царей, причемъ содержащіе имена фараоновъ Древняго царства (№№ 195—199) не современны имъ; изъ огромнаго количества скарабеевъ съ именемъ Тутмоса III также лишь нѣкоторые современны этому царю. Значительное количество (№№ 266—284 и 318; послѣдній особенно изященъ съ тонкими надписями) дошло съ именами частныхъ лицъ, большею частью Средняго царства. Скарабеи-амулеты носятъ на себѣ изображенія Беса (напр. №№ 361, 368), систра Хаторъ (№ 396) и др. Есть скарабеи съ пожеланіями (напр. №№ 581, 582), съ поздравленіями № 1806—къ новому году, съ именами и изображеніями божествъ и символовъ, наконецъ просто съ витымъ или спиралевиднымъ орнаментомъ. Изрѣдка вмѣсто скарабеевъ употреблялись для тѣхъ же цѣлей фигурки лягушекъ, ежей и т. под. Въ этой же витринѣ помѣщенъ рядъ отпечатковъ именъ на глинѣ, большею частью съ папирусовъ документальнаго характера, напр. № 993—имя царя Камбиза, начертанное іероглифами. Въ витринѣ **4** помѣщено значительное количество колецъ и перстней съ изображеніями и іероглифами или безъ нихъ, также большіе скарабеи съ распростертыми крыльями съ груди мумій и скарабеи изъ нанизаннаго бисера, также съ покрововъ мумій.

Наконецъ слѣдуетъ упомянуть о предметахъ бытового характера—подставкахъ подъ голову, замѣнявшихъ наши подушки (№ 3297 съ изображеніемъ охранителя «Беса»), обуви, парикѣ, плетеныхъ корзинахъ и т. п. (Витрина **19**).

Б. Тураевъ.

Эллинистическая эпоха.

Витрина направо (**№ 16**). На горкахъ вверху мы видимъ значительное число **костяныхъ рельефовъ** римскаго времени, покрытыхъ изящными орнаментами или фигурами,

преимущественно фигурами обнаженныхъ женщинъ; въ самой серединѣ помѣщены четыре трапецевидныхъ куска, на которыхъ изображены въ различныхъ варіантахъ обнаженныя женщины, окруженныя развѣвающейся драпировкой; эти четыре куска вмѣстѣ съ продолговатымъ, укрѣпленнымъ посреди нихъ, составляли крышку коробки, отъ которой сохранилась одна изъ продолговатыхъ сторонъ съ такою же женщиной, представленной, согласно формѣ продолговатой стороны, въ болѣе вытянутомъ положеніи. На средней полкѣ—рядъ **мраморныхъ головъ**, изъ которыхъ по красотѣ и мягкости обработки особенно заслуживаетъ вниманія головка Афродиты (крайняя справа, № 4387), являющаяся продолженіемъ скульптуры въ духѣ Праксителя, и, по всей вѣроятности, относящаяся еще къ III ст. до Р. Хр. [1]). На другой сторонѣ этой полки голова юноши интересна тѣмъ, что на ней мѣстами сохранились слѣды позолоты. Затѣмъ интересна (на правой сторонѣ) полая бронзовая статуэтка безъ рукъ и нижней части ногъ. Въ самой серединѣ полки—мужская фигурка въ типѣ такъ называемыхъ Аполлоновъ, описанная въ свое время покойнымъ хранителемъ Классическаго Отдѣленія Императорскаго Эрмитажа, г. Кизерицкимъ; повыше—интересный сосудъ изъ зеленовато-голубого фаянса съ изображеніями, расположенными двумя поясами. Кромѣ того, здѣсь находится значительное число глиняныхъ головокъ и сосудовъ изъ бѣлаго и цвѣтного стекла; тутъ же черепокъ расписной чернофигурной вазы, несомнѣнно аттическаго происхожденія; представленъ стремящійся вправо Персей [написано Περ(σ)ευς], за спиной у него виденъ красный мѣшокъ, въ которомъ надо предполагать голову Медузы; позади—часть одѣтой женщины, должно быть, одной изъ преслѣдующихъ Персея Горгонъ. Изъ вещей нижней полки первое мѣсто принадлежитъ небольшой **надгробной стэлѣ**, на которой хорошо сохранилась нѣжная раскраска [2]).

[1]) Эта головка помѣщена во второмъ выпускѣ изданія «Памятники Музея Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III въ Москвѣ» (табл. VIII).

[2]) Стэла помѣщена во второмъ выпускѣ того же изданія (табл. XII).

Упомянемъ о цилиндрическомъ бронзовомъ сосудѣ и богѣ Горѣ въ видѣ римскаго воина, затѣмъ о рядѣ мужскихъ и женскихъ раскрашенныхъ штукатурныхъ маскахъ II вѣка по Р. Хр. и о крышкѣ съ дѣтскаго саркофага изъ того же матеріала.

На угловомъ щитѣ—**ткани**, среди которыхъ особеннаго вниманія, по своей красочности и характерности, заслуживаетъ изображеніе Нила (написано Νεῖλος).

Женскій портретъ изъ Фаюма. № 3706.

Налѣво, на перегородкѣ, мы видимъ такъ называемые, по мѣсту главнаго ихъ нахожденія, **фаюмскіе портреты**, найденные на муміяхъ. Бо̀льшая часть изъ нихъ исполнены восковыми красками, другіе—темперой; на этой стѣнкѣ упомянемъ о двухъ, помѣщенныхъ въ серединѣ, портретахъ мужчины и юноши въ золотомъ вѣнкѣ (даръ Ю. С. Нечаева-Мальцова), а изъ портретовъ коллекціи В. С. Голенищева укажемъ на мужской портретъ въ золотомъ вѣнкѣ (№ 3705), на соотвѣтствующій ему по мѣсту женскій портретъ (№ 3706), на женскую головку рядомъ съ нимъ (№ 3707) и дѣтскую головку, надъ послѣдней.

На другой сторонѣ этой стѣнки—большая **пелена** съизображеніемъ женщины съ ребенкомъ между двумя божествами, Осирисомъ и Анубисомъ (№ 4301).

На противоположной стѣнкѣ мы видимъ такую же **пелену**, гдѣ среди тѣхъ же божествъ стоитъ покойный, портретъ котораго написанъ на отдѣльномъ кускѣ матеріи и вставленъ въ пелену (№ 4229).

На обратной сторонѣ этой стѣнки виситъ часть **пелены**, гдѣ изображены: женщина съ нимбомъ и сравнительно небольшой Анубисъ, очерченный изящнымъ, твердымъ кон-

туромъ (№ 4280) [1]). Изъ помѣщенныхъ тутъ же **фаюмскихъ портретовъ** отмѣтимъ портреты бритаго мужчины (направо; № 4290) [2]) и юноши на золотомъ фонѣ (на противоположной сторонѣ; № 3708); интересны (внизу) два фрагмента погребальныхъ пеленъ, на одномъ изъ нихъ (№ 4281) изображена женщина, совершающая передъ жертвенникомъ заупокойное возліяніе, на другомъ (№ 4293) двѣ женщины, оплакивающія усопшаго.

На угловомъ щитѣ помѣщены **ткани**

На верхней полкѣ витрины (**№ 17**) въ серединѣ—небольшой мраморный рельефъ съ двумя масками, римской работы, по бокамъ — два архаическихъ **сосуда**, далѣе цѣлый рядъ позднѣйшихъ греческихъ расписныхъ сосудовъ и два эллинистическихъ [3]).

Эллинистическій сосудъ.

На второй полкѣ — значительное число **бронзовыхъ и терракотовыхъ фигуръ**; среди послѣднихъ много интересныхъ головокъ. Здѣсь же мы видимъ **лампочки** въ видѣ разныхъ фигуръ. Отмѣтимъ сосудъ (направо), представляющій собою фигуру негра, и фонарикъ (на верхней ступенькѣ).

На нижней полкѣ (въ серединѣ) — три греческихъ терракотовыхъ чаши безъ ножки, много лампочекъ, куски жаровни съ изображеніемъ бородатой фигуры (Гефестъ), высокій алебастровый сосудъ, два мраморныхъ женскихъ торса

[1]) Всѣ три пелены помѣщены въ третьемъ выпускѣ того же изданія (табл. XV, XVI, XVII).

[2]) Этотъ портретъ помѣщенъ во второмъ выпускѣ того же изданія (табл. IX).

[3]) Лѣвый эллинистическій сосудъ помѣщенъ во второмъ выпускѣ того же изданія (табл. XI).

и небольшая **мраморная фигурка**, представляющая изъ пѣны рожденную Афродиту, выжимающую воду изъ косъ. Фигурка эта сохранилась сравнительно хорошо, отбита только правая грудь и не сохранились ноги ниже колѣнъ; хорошо разработанъ животъ, и контуры бедеръ представляютъ красивую, оживленную линію [1]).

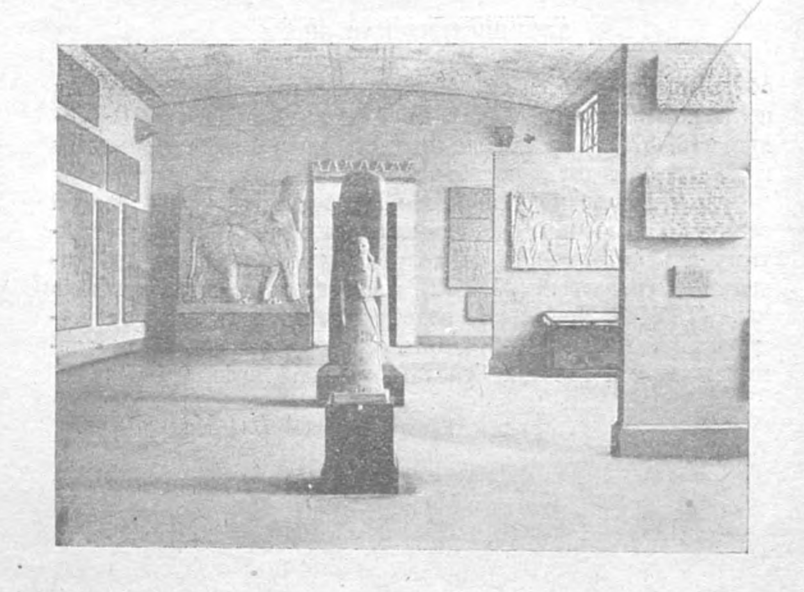
Въ витринахъ **12** и **13** помѣщены **золотыя вещи**, изъ которыхъ упомянемъ слѣдующія: въ витринѣ **12** въ серединѣ— фетишъ Осириса (№ 713)—столбъ съ четырьмя перекладинами (непоколебимость), вверху—серебряный штампованный кобчикъ, вокругъ—золотая изящная цѣпочка. Изъ остальныхъ вещей заслуживаютъ вниманія: золотая цѣпочка съ подвѣснымъ медальономъ, на которомъ изображенъ Сераписъ, сидящій на баранѣ (№ 601, греко-римская эпоха), и серьги съ жемчугомъ (№ 621 и № 629). Въ витринѣ **13** назовемъ изъ предметовъ греческаго золотыхъ дѣлъ мастерства, но носящихъ египетскій характеръ: посрединѣ—кобчика изъ литого серебра, со слѣдами позолоты на перьяхъ (недостаетъ хвоста и ногъ); золотое кольцо съ изображеніемъ Исиды въ болотахъ, кормящей Гора (№ 1259); золотое кольцо со скарабеемъ (№ 1257); штампованную золотую бляху, для подвѣшиванья, съ головою богини Хаторъ (№ 1266); золотую подвѣску съ изображеніемъ богини Тауэртъ (№ 1265); полыя золотыя, спаянныя изъ двухъ штампованныхъ половинокъ изображенія Беса (№ 667) и его жены (№ 668); фигуры добраго божества въ видѣ урея (священнаго змѣя) съ головою Исиды (лучшій экземпляръ № 661); мальчика Гора (Гарпократъ) между двумя богинями (№ 664); бюстъ Сераписа (лучшій— № 671); женскую фигуру со скипетромъ (внизу на плинтусѣ— греческая посвятительная надпись, № 745); мальчика Гора (лучше, чѣмъ на другихъ изображеніяхъ, видны косички и рогъ изобилія, № 740); Афродиту, выжимающую влагу изъ волосъ (такъ наз. Αναδυομένη), въ нѣсколькихъ типахъ, большею частью съ задрапированными въ плащъ ногами (№ 677, наиболѣе отчетливый), но мы видимъ и совсѣмъ

---

[1]) Эта фигурка войдетъ въ одинъ изъ ближайшихъ выпусковъ того же изданія.

обнаженныя (№ 739, ср. Афродиту въ витринѣ 17, нижняя полка). Въ одномъ случаѣ къ Афродитѣ припаянъ Гарпократъ (№ 673). Перечисленныя здѣсь фигуры всѣ штампованы и состоятъ изъ двухъ половинокъ, сзади вверху онѣ снабжены колечкомъ для подвѣшиванья. Интересны серьги разной величины, подобныя находимымъ въ южной Россіи; отмѣтимъ изъ нихъ серьгу съ головою Аписа, украшеннаго дискомъ съ гранатомъ (№ 2672), и серьгу съ головою рогатаго льва (№ 614). Упомянемъ подвѣску для серьги изъ пяти куполовъ (№ 1270). Изъ браслетъ слѣдуетъ указать на массивный изящный золотой браслетъ въ видѣ змѣи (№ 653).

Вл. Мальмбергъ.



II.

Азіатскій (Вавилоно-Ассирійскій) залъ.

Сооруженъ С. А. Протопоповымъ въ честь Е. И. В. Великой Княгини ЕЛИСАВЕТЫ ѲЕОДОРОВНЫ. № 9—даръ А. Г. Подгорѣцкой, рожд. Захарьиной.

Залъ, предназначенный для храненія памятниковъ древнихъ культуръ Передней Азіи, украшенъ въ ассирійскомъ стилѣ. На потолкѣ—изображенія крылатаго бога Ассура (Ашура) и священнаго древа, а также скульптурный орнаментъ въ видѣ ассирійской формы лотоса. По карнизу—стилизованное священное древо. Надъ выходомъ—копія съ эмальированнаго архивольта надъ вратами дворца Саргона II въ Хорсабадѣ: между двумя рядами розетокъ помѣщены фигуры крылатыхъ геніевъ. Надъ противоположной дверью—

верхняя часть наличника въ видѣ эмальированныхъ ассирійскихъ зубцовъ.

Предметы, помѣщенные въ залѣ, распадаются на двѣ категоріи. Во-первыхъ—это гипсовые слѣпки и воспроизведенія скульптурныхъ произведеній Вавилоніи, Ассиріи, древней Персіи; во-вторыхъ—подлинные памятники письменности, отчасти искусства, изъ собранія В. С. Голенищева.

Вся стѣна противъ оконъ занята воспроизведеніями **барельефовъ изъ дворца** царя **Ассурназирпала** (885—860 до Р. Хр.) (Ашуръ-назир-аплу), открытаго подъ холмомъ Нимрудъ на мѣстѣ древняго Калаха близъ Ниневіи (къ югу Лэярдомъ (Layard) въ 1845 г. Оригиналы барельефовъ хранятся въ Британскомъ музеѣ въ Nimroud Gallery.

Нижній рядъ заключаетъ въ себѣ слѣдующіе барельефы: 1) Царь среди крылатыхъ духовъ-покровителей и приближенныхъ пьющій вино, держащій жертвенную чашку въ молитвенной позѣ. 2) Крылатый духъ съ жертвенной козой и вѣткой въ рукахъ. 3) Крылатые духи въ позѣ благословляющихъ. 4) Данники съ обезьянами, предназначенными въ даръ царю.

Плиты съ барельефными изображеніями украшали внутреннія стѣны дворцовъ и служили какъ бы иллюстрованной хроникой наиболѣе замѣчательныхъ событій изъ жизни и царствованія ассирійскихъ царей.

Надписи, по странному ассирійскому обыкновенію, проходящія чрезъ изображенія, большею частію содержатъ стереотипный текстъ, резюмирующій повѣствованіе о дѣяніяхъ Ассурназирпала.

Слѣдующій рядъ содержитъ воспроизведенія барельефовъ военнаго содержанія. Походы Ассурназирпала, великаго воителя, имѣли главною цѣлью сломить арамеевъ, осѣдавшихъ въ Месопотаміи, и проложить путь къ финикійскому побережью и Средиземному морю. Походы сопровождались страшными жестокостями и опустошеніями. Барельефы, воспроизведенные во второмъ ряду, представляютъ сцены изъ походовъ царя, это:

1) Осада крѣпости. Наглядно показано разрушительное дѣйствіе осадной машины.

2) Осада крѣпости, расположенной на берегу рѣки (вѣроятно Евфрата). Осаждающіе пробили брешь, но осажденные пытаются обезвредить цѣпью осадную машину.

3) Преслѣдованіе бѣгущихъ.

4) Враги переплываютъ на надутыхъ мѣхахъ рѣку, чтобы спастись къ себѣ въ крѣпость. Ассирійскіе солдаты стрѣляютъ въ нихъ съ берега.

Верхній рядъ содержитъ воспроизведенія барельефовъ, представляющихъ Ассурназирпала на охотѣ на быковъ и львовъ. Охота была обычнымъ любимымъ занятіемъ ассиріянъ и ихъ царей, которые для этой цѣли имѣли даже большіе парки съ дикими звѣрями. Кромѣ того, здѣсь же другіе слѣпки воспроизводятъ сцены сдачи города, полученія добычи и увода плѣнныхъ.

На щитѣ **А**, надъ витриною съ клинописными документами, помѣщенъ слѣпокъ съ находящагося въ Луврѣ **барельефа изъ дворца Саргона II** (722—705 гг. до Р. Хр.) въ Хорсабадѣ, открытаго Боттà. Онъ представляетъ сѣверныхъ данниковъ ассирійскаго царя съ конями и моделями крѣпостей.

Другіе барельефы, воспроизведенные на слѣпкахъ Музея, изображаютъ крылатыхъ геніевъ съ человѣческими и съ орлиными головами передъ стилизованнымъ священнымъ древомъ (тоже изъ Нимруда, оригиналъ въ Берлинѣ), а также крылатыхъ геніевъ разныхъ видовъ.

[Интересно отмѣтить различіе въ пріемѣ передачи плечъ: если обратить вниманіе (на средней плитѣ въ нижнемъ ряду) на царя, двухъ геніевъ и воина съ опахаломъ позади царя, то увидимъ, что отдаленное отъ насъ плечо выдвинуто впередъ; напротивъ, у слѣдующаго воина и слуги передъ царемъ плеча не видно, изъ-за корпуса выставлена одна лишь кисть руки. Итакъ, въ двухъ послѣднихъ фигурахъ перспектива передана правильнѣе. Выдвинутое правое плечо у перваго воина еще можетъ считаться мотивированнымъ тѣмъ, что онъ выноситъ впередъ всю руку съ опахаломъ; особенно неестественнымъ и условнымъ при профильномъ положеніи фигуръ оказывается лѣвое плечо у лѣваго генія. Такимъ образомъ, мы видимъ, что новый пріемъ былъ примѣненъ къ

второстепеннымъ фигурамъ—къ слугѣ и воину. Характернымъ, слѣдовательно, является то, что успѣхи въ развитіи искусства связываются съ второстепенными лицами,—это понятно потому, что изображеніе царей и божествъ обусловлено установившейся традиціей. Убѣдительную параллель можно привести изъ области греческаго искусства. Кентавры, эти фантастическія существа, представляющія соединеніе человѣка съ конемъ, въ раннее время изображаются такъ, что къ заду человѣческой фигуры приставляется корпусъ съ задними ногами лошади; впослѣдствіи берется лошадиный корпусъ, и вмѣсто конской шеи и головы приставляется верхняя часть человѣка. Еще долго послѣ того, какъ безымянные кентавры стали изображаться во второмъ видѣ, за знаменитымъ кентавромъ Хирономъ, воспитателемъ Ахилла, сохраняется первоначальная форма изображенія. Если впослѣдствіи это и понимали, можетъ быть, какъ желаніе отмѣтить въ немъ болѣе человѣческія черты, то на самомъ дѣлѣ причиною послужило лишь то, что его изображеніе стало, такъ сказать, каноническимъ, но въ концѣ-концовъ и Хиронъ долженъ былъ подчиниться болѣе художественному преобразованію. На плитахъ второго ряда, лежащихъ вверху рельефа воиновъ, которымъ птицы выклевываютъ въ одномъ случаѣ печень (вторая слѣва плита), въ другомъ—глаза (третья слѣва плита), надо представлять въ перспективѣ, какъ и стрѣлка (на правой сторонѣ третьей плиты), изображеннаго, по сравненію съ другими, въ меньшемъ размѣрѣ; къ числу такихъ же фигуръ относится и воинъ (на третьей плитѣ), будто падающій сверху; на самомъ дѣлѣ его нужно представлять себѣ лежащимъ на спинѣ съ распластанными во всѣ стороны конечностями. *Вл. М.*].

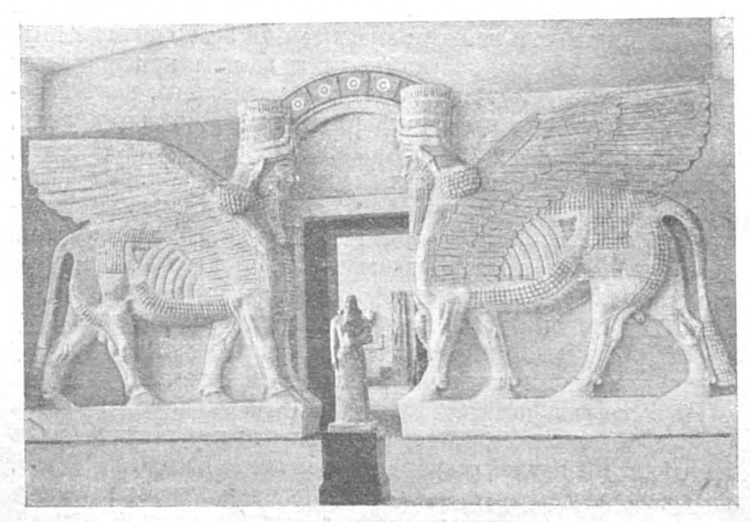
Интересный образецъ ассирійскаго орнамента даетъ слѣпокъ съ находящагося въ Луврѣ **куска пола** изъ дворца Саргона II (722—705 до Р. Хр.) въ Хорсабадѣ.

Слѣпки, помѣщенные въ самомъ залѣ, воспроизводятъ:

1. Голову статуи древняго сумерійскаго патеси (владѣтельнаго жреца) **Ширпурлы Гудеа** (около XXV в. до Р. Хр.). Отъ него дошло нѣсколько находящихся въ Луврѣ головъ статуй и статуй, лишенныхъ головъ; сохранившіяся въ боль-

шомъ количествѣ надписи его указываютъ на высокую культуру, обширную строительную дѣятельность и отдаленныя сношенія.

2. Знаменитый, найденный Шейлемъ въ 1901—1902 г. въ Сузахъ **столбъ** съ изображеніемъ вавилонскаго царя **Хаммураби** (ок. XXI в. до Р. Хр.) передъ богомъ солнца Шамашемъ и съ клинописнымъ текстомъ гражданскихъ и уголовныхъ 283 законовъ этого царя. Оригиналъ въ Луврѣ.



Крылатые быки. №№ 9 и 10.

3. Статую царя **Ассурназирпала**, слѣпки съ барельефовъ котораго помѣщены на стѣнѣ противъ оконъ. Оригиналъ въ Британскомъ музеѣ.

4. Фигуру лежащаго **льва** изъ бронзы, найденную въ Хорсабадѣ и находящуюся въ Луврѣ. Предметъ служилъ вѣсовой гирей.

5. 9. 10. Образцы т. наз. **крылатаго льва** и **крылатыхъ быковъ**—сочетанія формы человѣка, быка, орла и льва. Символъ духовъ-покровителей, охраняющихъ входы. Оригиналы находятся въ Луврѣ.

[При болѣе внимательномъ разсмотрѣніи этихъ декоративныхъ фигуръ льва и быковъ оказывается, что у нихъ по пяти ногъ. Эта особенность связана съ ихъ постановкой. Упомянутыя фантастическія животныя ставились въ проходѣ, такъ что для приближающагося къ порталу ихъ видно было только спереди, причемъ они казались округленнымъ статуарнымъ произведеніемъ льва или быка съ человѣческой головой, обращеннаго прямо на зрителя и покоющагося на параллельно поставленныхъ переднихъ лапахъ или ногахъ. Для проходящаго же черезъ порталъ и видящаго этихъ животныхъ сбоку, они имѣли характеръ рельефа и оказались бы о трехъ ногахъ, если бы не прибавили пятой.

Такимъ образомъ, пятая нога прибавлена именно съ цѣлью придать этимъ фигурамъ болѣе естественный видъ. Мѣсто въ Музеѣ не позволяло поставить ихъ такъ, какъ онѣ должны были бъ стоять, а потому данная аномалія гораздо легче замѣчается. *Вл. М.*].

6. 8. Витрины содержатъ **подлинные памятники**, происходящіе изъ коллекціи В. С. Голенищева; изъ нихъ въ одной (**№ 6**) помѣщены, главнымъ образомъ, **клинописные документы**, въ другой (**№ 8**) **произведенія глиптики и сфрагистики:** цилиндры-печати, рѣзные камни, печати (нѣсколько цилиндровъ и двѣ вѣсовыхъ гири овальной формы—даръ В. А. Корбе). Въ срединѣ верхней части витрины **№ 6** помѣщены куски древней статуи, вѣроятно Гудеа, патеси Лагаша (XXV в. до Р. Хр.), съ посвященіемъ богинѣ Нидабѣ. Здѣсь же вѣсовая гиря въ формѣ утки, плитка съ барельефомъ, имѣющая магическое значеніе для изгнанія демона болѣзни, наконечники булавъ съ древними надписями. Огромная часть остальныхъ предметовъ витрины представляетъ документы, написанные клинообразнымъ шрифтомъ и распадающіеся на происходящіе изъ Вавилоніи (особенно изъ Телло, мѣстности древней Ширпурлы), Ассиріи, Каппадокіи, Элама. Вавилонскія плитки большею частью происходятъ изъ архивовъ патеси и представляютъ документы хозяйственной отчетности; ассирійскія плитки—большею частью контракты и. т. п., имѣющія глиняную оболочку, на которой еще разъ повторенъ тотъ же

текстъ (напр. №№ 5324—5). Каппадокійскіе документы происходятъ отъ древнихъ ассирійскихъ колонистовъ и написаны на ломаномъ языкѣ; впервые сталъ ихъ разбирать В. С. Голенищевъ. Эламскіе кирпичи съ надписями клинописью, но на своеобразномъ языкѣ, родственномъ сѣвернымъ языкамъ, помѣщены внизу витрины (№№ 5387—9). Особенный интересъ представляютъ три неполныхъ плитки, №№ 5398—5400. Это—часть знаменитаго собранія изъ египетской Телль-Амарны, дипломатическаго архива фараона Аменхотепа IV, содержащаго переписку съ нимъ царей великихъ державъ и его сирійскихъ вассаловъ. Наши плитки содержатъ два письма князя финикійскаго Библа Рибъ-Адди, тѣснимаго надвигающимися амореями и изгнаннаго изъ города противной партіей, а также письмо виновника смутъ—аморейскаго князя Асиру, измѣнившаго Египту, но увѣряющаго фараона въ вѣрноподданническихъ чувствахъ. (Нѣсколько плитокъ съ текстами—даръ В. А. Корбе; среди нихъ заслуживаетъ вниманія фрагментъ плитки изъ библіотеки царя Ассурбанипала (668—626 гг. до Р. Хр.) въ Куюнджикѣ съ ex libris царя).

Изъ этой же коллекціи происходятъ помѣщенныя въ этой витринѣ пальмирскія тессеры (№№ 5390—6), а также все, находящееся въ другой витринѣ. Здѣсь находятся нѣсколько глиняныхъ гвоздеобразныхъ предметовъ съ памятными надписями Урбау и Гудеа, правителей Ширпурлы. Богатое собраніе цилиндровъ-печатей сумиро-аккадскихъ, вавилонскихъ, ассирійскихъ, хеттскихъ хранится въ верхней части витрины **№ 8.** Среди нихъ есть рѣдкіе экземпляры весьма тонкой работы, хорошей сохранности; собраніе хеттскихъ цилиндровъ-печатей принадлежитъ къ числу богатѣйшихъ. Цилиндры-печати, помимо художественнаго интереса, представляютъ большую важность для изслѣдователей передне-азіатскихъ религій, такъ какъ даютъ изображенія божествъ, религіозныхъ сценъ, миѳологическихъ сюжетовъ и т. п.

На щитахъ помѣщены принадлежавшіе В. С. Голенищеву **слѣпки съ** нѣсколькихъ клинообразныхъ **надписей** изъ **Ванскаго царства**, процвѣтавшаго въ IX—VIII в. въ нашемъ

Закавказьѣ, Персіи и Турціи. Оригиналы находятся въ Эчміадзинскомъ музеѣ. Здѣсь же нѣсколько подлинныхъ ассирійскихъ клинообразныхъ надписей: три плиты со стереотипной надписью Ассурназирпала, кирпичъ съ надписью изъ дворца Салманассара III и др.

Изъ **памятниковъ финикіянъ** въ Музеѣ имѣется три предмета: стэла, представляющая египетское божество (вѣроятно Гора) въ видѣ кобчика въ наосѣ, барельефъ въ видѣ крылатаго генія и каменную фигурку лодки. Кромѣ того, имѣется нѣсколько рѣзныхъ камней и скарабеевъ изъ Сиріи и Палестины. Изъ финикійскаго Бейрута происходитъ непонятная надпись греческими буквами; изъ филистимской области происходятъ глиняныя лампочки, флаконъ изъ стекла, помѣщенные внизу витрины **№ 8** (даръ А. Л. Коробова).

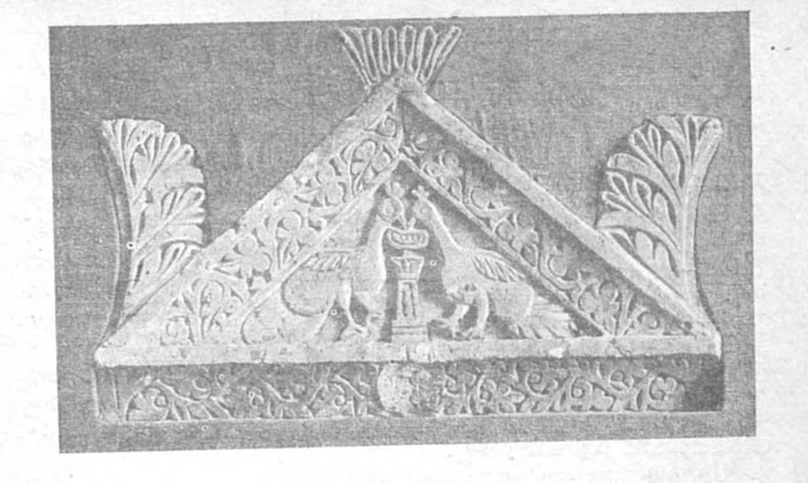
Интересное и своеобразное **искусство сѣверной Сиріи**, процвѣтавшее въ хеттскихъ и хеттско-арамейскихъ царствахъ IX—VIII вв., представлено слѣпкомъ (щитъ **Б**) съ одного изъ барельефовъ (ориг. въ Берлинѣ) параднаго фасада дворца Баррекуба, царя Самаля (кон. VIII в.), открытаго германскими археологами въ компанію 1902 г. подъ холмомъ Зендширли въ сѣв. Сиріи. Царь, современникъ Тиглатпаласcара IV ассирійскаго и послѣднихъ временъ Израильскаго царства, изображенъ въ одѣяніи сирійскихъ царей, на тронѣ, напоминающемъ сѣдалища ассирійскихъ царей (см. центральный барельефъ Ассурназирпала на главной стѣнѣ); онъ отдаетъ приказаніе секретарю, стоящему передъ нимъ съ книгой и письменнымъ приборомъ египетскаго образца и м. б. производства. Надъ ними паритъ символъ бога «Ваала Харранскаго», вѣроятно бога мѣсяца Сина, владыки Харрана. Надписи семитическимъ алфавитнымъ шрифтомъ на арамейскомъ языкѣ гласятъ въ переводѣ: «Я Баррекубъ, сынъ Панамму»; «Владыка мой Ваалъ Харранскій».

Персидское искусство эпохи Ахеменидовъ представлено барельефомъ, изображающимъ верхнюю часть фигуры стрѣлка изъ царской гвардіи (изъ Персеполя; даръ гр. А. А. Бобринского), слѣпками съ капители (Греческій Дворикъ, **№ 4**) и базы (Азіатскій Залъ, **№ 7**) персидской ахеменидской

колонны. Имѣется также богатое собраніе ахеменидскихъ и сассанидскихъ печатей и рѣзныхъ камней въ витринѣ **№ 8.**

Наконецъ, въ Азіатскомъ Залѣ нашли себѣ мѣсто образцы своеобразнаго **кипрскаго искусства**, представленнаго: 1) надгробнымъ рельефомъ, изображающимъ супружескую чету, въ обрамленіи, на которомъ помѣщена фигура льва, 2) нѣсколькими бюстами. Небольшая каменная плита даетъ представленіе о кипрскомъ силлабическомъ письмѣ.

Значительное собраніе образповъ керамики мусульманскихъ временъ Средней Азіи (эпохи Саманидовъ и Тимуридовъ), Персіи, Египта нашло себѣ временное помѣщеніе въ Залѣ XXIV, гдѣ собраны памятники христіанскаго Египта (Залъ XXIV открытъ по вторникамъ отъ 11—3 час.).



XXIV.

Отдѣлъ Христіанскаго Востока.

Изъ странъ христіанскаго Востока въ Музеѣ пока представленъ болѣе или менѣе полно только Египетъ, такъ какъ значительная часть собранія В. С. Голенищева состоитъ изъ первоклассныхъ памятниковъ христіанской эпохи исторіи этой страны.

Христіанство проникло въ долину Нила рано; въ половинѣ III вѣка умолкаютъ іероглифическія славословія въ честь древнихъ боговъ; гоненіе Діоклетіана дало множество мучениковъ и было исходнымъ пунктомъ новой эры употреблявшейся во все время существованія въ Египтѣ туземной христіанской письменности. Египетъ былъ родиной монашества и въ IV и V вв. едва ли не главнымъ центромъ христіанской богословской мысли; непризнаніе въ 451 г. Халкидонскаго вселенскаго собора отторгло Египетъ отъ общенія съ православнымъ міромъ. Арабское завоеваніе 641 г., облегченное самими туземцами-монофиситами, ненавидѣвшими православное византійское правительство, затруднило

и культурныя связи съ Византіей и Европой. Египетъ вошелъ въ составъ мусульманскаго міра; огромное большинство его жителей перешло въ исламъ; оставшіеся вѣрными христіанству не ушли отъ вліянія арабской культуры, и даже къ XVII вѣку утратили свой языкъ, въ настоящее время употребляющійся только при богослуженіи.

Арабы назвали туземцевъ-египтянъ христіанъ *«Коптами»* («Купти»), что является искаженіемъ греческаго Αἰγύπτιοι. Названіе это принято и европейцами и самими коптами, оно распространено на весь періодъ христіанской жизни туземцевъ-египтянъ; отсюда принято вообще говорить о коптскомъ языкѣ, коптской литературѣ и коптскомъ искусствѣ, о коптской церкви (съ 451 года).

Помѣщенные въ залѣ предметы принадлежатъ христіанскому Египту вообще, безъ отношенія къ составу его населенія—грекамъ и коптамъ. На стѣнѣ, влѣво отъ входа, сосредоточены **памятники скульптуры и эпиграфики.** Верхнюю часть занимаютъ архитектурные фрагменты, акротеріи, куски барельефовъ, изображающихъ апостоловъ (дерево), эмблемы 12 мѣсяцевъ; здѣсь же надгробная плита Матроны съ барельефомъ въ видѣ оранты. Далѣе идетъ рядъ надгробныхъ плитъ, изъ которыхъ нѣкоторыя еще напоминаютъ древнеегипетскія подобія дверей или обрамлены въ видѣ храмиковъ; одна даетъ два коптскихъ древнихъ креста, вышедшихъ изъ іероглифа жизни.

На щитѣ, помѣщенномъ напротивъ, выставлены **образцы коптской письменности,** листы пергамента и папируса съ текстами изъ св. Писанія, сь орнаментомъ и безъ него. Здѣсь же нѣсколько папирусовъ дѣлового содержанія и документальнаго характера. № 4889, кромѣ коптскаго текста, содержитъ оттиснутый штемпель, это—гербовая бумага начала арабскаго владычества; № 4788 представляетъ письмо на ахмимскомъ діалектѣ. Здѣсь же помѣщены три папируса-документа на персидскомъ языкѣ (пехлеви, изъ времени нашествія Персовъ въ 619 году, №№ 4627, 29, 30).

Слѣдующіе два щита отведены для т. наз. **«коптскихъ тканей».** Это названіе слишкомъ узко—цѣлыя одежды и части ихъ, помѣщенныя здѣсь, непосредственно примы-

каютъ къ образцамъ, выставленнымъ въ Египетскомъ залѣ, и провести между ними точную національную, религіозную и культурную границу едва ли возможно. Не были онѣ также особенностью Египта, хотя въ Александріи, повидимому, былъ центръ ихъ производства; почвѣ и климату Египта онѣ обязаны сохраненіемъ, давшимъ намъ возможность судить о модахъ и одеждахъ византійской эпохи не только по изображеніямъ. Время этихъ тканей, по справедливости сравниваемыхъ съ гобеленами,—отъ II (если не раньше)—до XII вѣка. Самой древней изъ выставленныхъ, вѣроятно, можно признать № 4256—тунику, черные clavi которой указываютъ еще на римское императорское время; другія двѣ туники уже относятся къ византійской эпохѣ. №№ 881, 890, 4275 даютъ изображенія изъ близкой для египтянина исторіи Іосифа (сны, вверженіе въ ровъ, продажу и увезеніе и т. д.); на № 896 изображены коптскіе кресты, № 4274 содержитъ часть коптской надписи; нѣсколько тканей съ изображеніями всадниковъ, въ которыхъ нѣкоторые хотятъ видѣть Георгія Побѣдоносца (?). № 4246 относится уже къ арабскому времени. (Нѣсколько кусковъ тканей изъ Ахмима пріобрѣтено у Н. И. Воробьева).

Въ витринѣ помѣщены **предметы** большею частью **коптской церковности, художественной промышленности** и **письменности:** кресты, рѣзныя иконы царя Давида и Архангела, часть складня (VI в.) съ живописными изображеніями Рождества Христова и Крещенія, части рѣзьбы по дереву, ампулы для елея съ изображеніями св. муч. Мины изъ его монастыря близъ Александріи, печати. Здѣсь же образчикъ коптской пергаменной рукописи съ орнаментомъ и отрывкомъ текста апостольскихъ постановленій и часть пергаменной книги, содержащей житіе основателя коптской культуры—подвижника V в. Шенути, нѣсколько кусковъ известняка (ostraca) съ текстами частныхъ писемъ. Одинъ изъ нихъ съ изображеніемъ какого-то святого. Другія ostraca помѣщены въ нижней части витрины. Средину занимаетъ камень съ текстомъ посланія Спасителя въ Авгарю Эдесскому. Большое распространеніе этихъ текстовъ во всемъ христіанскомъ мірѣ объясняется ихъ суевѣрнымъ почитаніемъ,

какъ амулетовъ. Другіе камни и черепки содержатъ отрывки изъ св. Писанія, письма, документы, счета, рисунки.

Римское военное **знамя** (см. Римскій Залъ, № 27).

Армянское искусство представлено пока одной рукописью XVII в. (пріобрѣтена отъ г-жи А. Л. Млокосѣвичъ) съ большимъ рисункомъ, изображающимъ озеро Ванъ съ монастырями Кутуцъ (или Ктуцъ) и Лимъ на его островахъ и ихъ обитателями-монахами. Рукопись содержитъ благословенную грамоту этихъ обителей.

Б. Тураевъ.

Античный отдѣлъ.

«Если вы хотите проникнуть въ тайны искусства... приближайтесь къ антикамъ съ предубѣжденіемъ въ ихъ пользу. Увѣренные, что красота въ нихъ есть, вы будете ее отыскивать, а кто ищетъ, тотъ и найдетъ, ибо красота существуетъ». (*Винкельманъ*. Исторія искусства древности.)

«О, мраморъ, хранилище мысли былыхъ поколѣній!
Въ могилахъ тебя отыскали средь пепла и камней;
Художникъ сложилъ во-едино разбитые члены,
Трудяся съ любовью, какъ-будто бы складывалъ вмѣстѣ
Куски драгоцѣнные писемъ отъ милой, безумно
Разорванныхъ въ гнѣвѣ... Израненный, нынѣ предъ нами
Стоишь ты въ чертогахъ, и люди къ тебѣ издалека
Стремятся, какъ къ чудной святынѣ толпы пилигримовъ»...

А. Н. Майковъ.

«Какъ дальній пилигримъ, среди святынь своихъ,
Средь статуй я стоялъ... Мнѣ было дико, странно:
Какъ будто музыкѣ безвѣстной я внималъ,
Какъ-будто чудный свѣтъ вокругъ меня сіялъ,
Курился мурры дымъ и нардъ благоуханный,
И нѣкто дивный былъ и говорилъ со мной»...

А. Н. Майковъ.

ВВЕДЕНІЕ.

Ко времени открытія Музея (31 мая 1912 года) въ немъ, кромѣ переданнаго на вѣчное храненіе обширнаго собранія оригиналовъ Владиміра Семеновича Голенищева, подлинныхъ памятниковъ почти не было, за исключеніемъ небольшого количества расписныхъ сосудовъ (греческихъ и италійскихъ) и незначительнаго числа терракотъ, входившихъ въ коллекцію прежняго Кабинета Изящныхъ Искусствъ при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ *).

Съ тѣхъ поръ поступилъ рядъ весьма цѣнныхъ пожертвованій (см. стр. XIII—XIV).

Музей преслѣдуетъ, прежде всего, цѣли преподаванія, въ силу чего главной задачей его является возможно полная картина развитія искусства въ историческомъ его ходѣ. Такая цѣль можетъ быть достигнута только посредствомъ воспроизведенія наиболѣе выдающихся памятниковъ данной эпохи, разсѣянныхъ въ разныхъ музеяхъ всего образованнаго міра, въ частныхъ собраніяхъ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и на мѣстѣ, гдѣ они находились съ самаго начала. Огромное большинство античныхъ скульптуръ, описанію которыхъ посвящены слѣдующія страницы, представлены въ гипсовыхъ слѣпкахъ. Въ широкой публикѣ такія гипсовыя воспроизведенія обыкновенно называются копіями, а потому и не цѣнятся въ должной мѣрѣ; но не слѣдуетъ смѣшивать слѣпковъ съ копіями. Копіями въ области художественной дѣятельности мы называемъ воспроизведеніе оригинала отъ руки. Въ точномъ смыслѣ копіей будетъ только воспроизведеніе, сдѣланное, какъ упомянуто, отъ руки и въ тѣхъ же размѣрахъ, притомъ изъ того же матеріала, какъ подлинникъ.

*) Античныя вазы и терракоты будутъ описаны отдѣльно.

Если эти послѣднія обстоятельства не соблюдены, то мы говоримъ объ увеличенной, большею частью—объ уменьшенной копіи (копія изъ такого-то матеріала—изъ мрамора, бронзы или чего-либо другого, сдѣланная съ оригинала). Художникъ, копирующій статую или картину, даже при всей добросовѣстности, не можетъ не внести въ свое воспроизведеніе индивидуальныхъ чертъ и чертъ своей эпохи. Слѣдствіемъ этого является, что копія, удовлетворяющая самого художника и громадное большинство его современниковъ, въ глазахъ послѣдующаго поколѣнія кажется уже не вполнѣ точной; изъ этого естественно вытекаетъ, что чѣмъ большимъ промежуткомъ времени отдѣленъ подлинникъ отъ копіи, тѣмъ она менѣе удовлетворительна. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ воспроизведеніе имѣетъ, конечно, большую самостоятельную художественную цѣнность (напр., гравюры съ картинъ).

Совершенное иное гипсовый слѣпокъ. Гипсовый слѣпокъ—это точное механическое воспроизведеніе оригинала. Съ оригинала снимается форма, состоящая изъ множества кусковъ,—получается, такъ сказать, негативъ; части формы связываются между собою, затѣмъ вливается жидкій гипсъ, который, вслѣдствіе вращенія, благодаря центробѣжной силѣ, заполняетъ всѣ углубленія, и, такимъ образомъ, получается позитивъ, въ точности соотвѣтствующій оригиналу. На гипсовомъ отливѣ остаются лишь мало замѣтные швы, соотвѣтствующіе частямъ формы. Чѣмъ тоньше спѣнка слѣпка и чѣмъ менѣе замѣтны швы, тѣмъ лучше, конечно, полученный результатъ. Итакъ, достоинства слѣпка именно и заключаются въ томъ, что онъ самъ по себѣ не вноситъ какого-либо художественнаго элемента, а служитъ лишь точнымъ механическимъ воспроизведеніемъ подлинника.

Античнымъ оригиналомъ мы считаемъ всякое художественное произведеніе, дошедшее до насъ изъ древности; но въ болѣе тѣсномъ смыслѣ и между античными мы отличаемъ подлинники и копіи. Копіями въ послѣднемъ смыслѣ будутъ античныя произведенія, сдѣланныя съ античныхъ же образцовъ. Среди античныхъ произведеній, наполняющихъ наши музеи, мы имѣемъ очень большое число мраморныхъ копій

съ бронзовыхъ оригиналовъ. Это объясняется тѣмъ, что мраморъ представляетъ собою значительно меньшую цѣнность, какъ матеріалъ. Кромѣ того, для высѣченія изъ мрамора требуется и гораздо меньше приспособленій, нежели для литья изъ бронзы.

Кто имѣлъ возможность посѣтить собраніе античныхъ скульптуръ въ западно-европейскихъ музеяхъ или въ нашемъ Императорскомъ Эрмитажѣ, тотъ, навѣрное, вспомнитъ, какъ мало ему пришлось видѣть бронзовыхъ изваяній, если не считать мелкихъ статуэтокъ. Только одинъ музей представляетъ въ этомъ отношеніи исключеніе, это—Неаполитанскій музей. Между тѣмъ античные литературные источники свидѣтельствуютъ о массѣ бронзовыхъ скульптуръ. Называются мастера, которые ваяли почти исключительно изъ бронзы, какъ напр., Миронъ и Поликлетъ. Является вопросъ, почему же мы видимъ теперь въ своихъ музеяхъ такую противорѣчащую литературнымъ свидѣтельствамъ картину? Это объясняется совершенно просто. Во времена паденія культуры металлъ представлялъ особенно цѣнную добычу. Извѣстно, что разворачивались даже стѣны, чтобы добыть металлическія скрѣпы и свинецъ, которымѣ онѣ были залиты. Мы знаемъ, что турецкіе солдаты, приставленные для охраненія раскопокъ въ Пріэнѣ, разобрали развалины, чтобы добыть свинецъ, когда у нихъ не хватило пуль.

Если Неаполитанскій музей представляетъ собою рѣдкое богатство бронзовыми статуями и разной бронзовою утварью, то это находитъ себѣ объясненіе въ томъ, что онъ преимущественно наполненъ предметами, найденными въ Помпеяхъ, постигнутыхъ катастрофою изверженія Везувія въ 79 году нашей эры и такимъ образомъ избѣжавшими хищеній въ теченіе вѣковъ.

Уже давно въ нѣкоторыхъ мраморныхъ статуяхъ, благодаря точному описанію или упоминанію въ древней литературѣ, признаны были копіи съ бронзовыхъ оригиналовъ, напр., въ Дисковержцѣ Мирона (Залъ Олимпіи, № 4), въ Копьеносцѣ (Дорифоръ) Поликлета (Залъ Олимпіи, № 5) и въ Атлетѣ (Апоксіоменъ) Лисиппа (Залъ Лисиппа, № 1). Со временемъ подобныя копіи признаны были и въ другихъ

мраморахъ, о которыхъ нѣтъ такихъ точныхъ свидѣтельствъ. И дѣйствительно, какимъ образомъ можетъ не сказаться во внѣшности та разница, какая существуетъ между бронзой и мраморомъ, какъ матеріалами? Бронзовыя фигуры, состоящія изъ тонкихъ стѣнокъ, сравнительно легки и крѣпки, мраморныя—тяжелы и хрупки, бронза—темная, мраморъ—бѣлый (цвѣтной мраморъ и другіе цвѣтные камни представляютъ собою сравнительно исключеніе).

Первое обстоятельство при переводѣ, такъ сказать, бронзы на мраморъ, помимо различныхъ мелочей, на которыхъ мы не можемъ останавливаться, влечетъ за собою разнаго рода подпорки; такъ, напр., въ дошедшей до насъ мраморной копіи съ бронзовой статуи Атлета (Апоксіомена) Лисиппа запястье правой руки было соединено съ голенью правой ноги, повыше колѣна, посредствомъ обезображивавшаго статую мраморнаго бруса. Теперь, правда, остались только слѣды въ конечныхъ мѣстахъ прикрѣпленія этого бруса, а правая рука укрѣплена посредствомъ впущеннаго металлическаго прута. Такой обезображивающій композицію способъ прикрѣпленія руки не могъ, конечно, входить въ планъ великаго художника: скульпторъ считается съ матеріаломъ и, конечно, придаетъ своей фигурѣ лишь такое положеніе, которое исполнимо въ данномъ матеріалѣ; поднятая рука Праксителева Гермеса (Залъ Праксителя, № 1) установлена такъ, что для поддержки ея не потребовалось какой-либо подпорки. Бронзовый оригиналъ Атлета (Апоксіоменъ) Лисиппа, конечно, не нуждался и въ древесномъ стволѣ, сливающемся съ лѣвой ногой юноши, и въ клинѣ подъ правой ногой (ср., напр., бронзовую статую Діадоха, Пергамскій залъ, № 17). Болѣе или менѣе неуклюжіе древесные стволы у нашихъ мраморовъ всегда свидѣтельствуютъ о томъ, что мы имѣемъ передъ собою мраморную копію съ бронзоваго оригинала, за исключеніемъ, конечно, тѣхъ случаевъ, гдѣ дерево или другая подпорка входитъ въ идею композиціи (ср., напр., Амазонку, связываемую съ именемъ Поликлета, Залъ Олимпіи, № 6), Праксителева Гермеса и Аполлона-Савроктона (Залъ Праксителя, № 1, № 7).

Второе обстоятельство влечетъ за собою иную трактовку

поверхности; волосы въ болѣе раннихъ произведеніяхъ какъ бы гравированы или носятъ характеръ проволочный (ср., напр., Дельфійскаго Возницу въ залѣ Олимпіи, № 8); въ особенности ясно сказывается разница въ обработкѣ одежды. Чтобы на темной лоснящейся бронзѣ вызвать тѣни, приходится платье разбивать на большое число глубоко подрѣзанныхъ складокъ. Копіистъ всегда болѣе или менѣе переноситъ эти характерныя черты бронзоваго оригинала въ свою мраморную копію, онъ даже выдалбливаетъ мраморъ тамъ, гдѣ это для глаза зрителя совершенно не видно, какъ, напр., въ хитонѣ знаменитой Амазонки Поликлета (Залъ Олимпіи, № 6).Часто бронзовыя складки имѣютъ видъ, какъ будто бы онѣ согнуты изъ тонкаго металлическаго листа, какъ, напр., у Дельфійскаго Возницы (Залъ Олимпіи, № 8). Этотъ характеръ какъ бы жести ясно замѣчается и въ платьѣ Эйрены Кефисодота (Залъ конца V вѣка, № 3).

Возвращаясь снова къ слѣпкамъ, приходится указать на одинъ ихъ крупный недостатокъ, это—отсутствіе прозрачности, въ большей или меньшей степени свойственной разнымъ сортамъ мрамора. Не тонированный гипсовый слѣпокъ кажется большимъ кускомъ холоднаго мѣла; во избѣжаніе этого теперь начинаютъ гипсы окрашивать, чѣмъ имъ сообщается извѣстная теплота, иногда дается и иллюзія прозрачности. Бо́льшая часть гипсовъ нашей коллекціи тонирована спеціалистомъ этого дѣла, г. Карломъ Костманомъ, приглашеннымъ въ свое время изъ Брауншвейга нынѣ покойнымъ Директоромъ Музея, з. о. профессоромъ Иваномъ Владиміровичемъ Цвѣтаевымъ.

Разумѣется, что фигуры, дошедшія до насъ въ бронзѣ, окрашены подъ бронзу; но въ нѣкоторыхъ случаяхъ, по примѣру другихъ музеевъ, бронзированы и произведенія, дошедшія до насъ въ мраморѣ, но оригиналы которыхъ несомнѣнно были изваяны изъ бронзы. Такимъ способомъ хотятъ ближе подойти къ первоначальному оригиналу. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ удалены и подпорки, какъ, напр., древесный стволъ у Копьеносца (Дорифоръ) Поликлета (Залъ Олимпіи, № 12), крайне неестественно какъ бы вростающій въ правую голень фигуры. (Ср. Залъ Олимпіи, № 5,

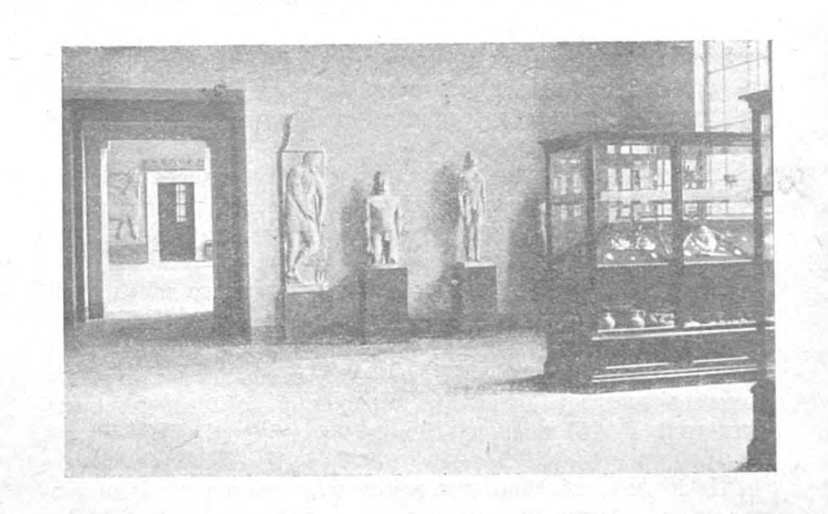
гдѣ у Копьеносца оставленъ подпирающій древесный стволъ). Къ сожалѣнію, подъ лѣвой ногой оставленъ клинъ,который, по удаленіи древеснаго ствола, становится еще болѣе замѣтнымъ.

Иногда бронзовыя произведенія воспроизведены въ матеріалѣ подлинника, какъ, напр., Юноша изъ Помпей (Залъ Олимпіи, № 10), Борцы (оттуда же, Пергамскій залъ, № 15 и № 16) и др.

Не рѣдко бываетъ, что оригиналъ дошелъ до насъ въ нѣсколькихъ, хотя бы и не цѣльныхъ экземплярахъ. Въ такихъ случаяхъ въ гипсовыхъ слѣпкахъ иногда соединяютъ части разныхъ статуй, опять-таки, конечно, чтобы по возможности ближе возсоздать оригиналъ, ср., напр., Дискобола (залъ Олимпіи, № 4б) и Аѳину-Лемнію (Залъ Фидія. Парѳенонъ № 6).

Не всегда, конечно, мы поставлены въ счастливую возможность собрать изъ античныхъ частей гипсовый слѣпокъ болѣе или менѣе цѣликомъ, а потому, въ исключительныхъ случаяхъ, когда этого требуетъ цѣлость впечатлѣнія, рядомъ съ фрагментированнымъ слѣпкомъ сохранившихся частей оригинала въ Музеѣ вмѣстѣ съ первыми имѣется и реставрація. Назовемъ здѣсь безподобнаго въ своей юношеской прелести Гермеса Праксителя (Залъ Праксителя, № 1) и смѣлую композицію спускающейся съ высотъ Ники Пэонія (Залъ Олимпіи, № 3), оповѣщающій побѣду,—двухъ статуй изъ того незначительнаго числа античныхъ произведеній, которыя дошли до насъ въ оригиналахъ и имена творцовъ которыхъ засвидѣтельствованы въ одномъ случаѣ литературными данными, въ другомъ—надписью на постаментѣ самой статуи.

Вл. Мальмбергъ.



III.

Залъ Греческой Архаики. 3000—500 гг. до Р. Хр.

Залъ сооруженъ на средства Е. И. Бенардаки.

Критскія и Микенскія Древности (№ 1), № 3 и № 22—даръ Ю. С. Нечаева-Мальцова; №№ 4, 9, 10—даръ К. С. Попова; № 15—даръ В. Д. Полѣнова; № 23—переданъ по ВЫСОЧАЙШЕМУ Повелѣнію изъ ИМПЕРАТОРСКОЙ Арх. Ком.; въ витр. № 2 нѣкоторыя вазы (Т)—изъ числа переданныхъ по ВЫСОЧАЙШЕМУ Повелѣнію изъ ИМПЕРАТОРСКАГО Эрмитажа, часть (К, а также № 24 въ витр. № 1)—даръ С. Н. Грачева; №№ 25—29—даръ С. В. Арсеньева.

Въ этомъ залѣ передъ нами памятники начальной эпохи греческаго искусства. До замѣчательныхъ по своимъ результатамъ раскопокъ Генриха Шлимана, ученый міръ не имѣлъ

Нѣкоторыя вазы (№№ 17, 19, 20, 21) перенесены, во время печатанія «Путеводителя», въ колоннаду главной мраморной лѣстницы.

представленія о древнѣйшей порѣ этого искусства, и вѣкъ поэмъ Гомера служилъ самымъ раннимъ періодомъ греческой культуры.

Замѣчательныя раскопки энергичнаго копателя Г. Шлимана (род. 1882 г., ум. 1890 г.), предпринятыя имъ на холмѣ Гиссарликѣ,—на мѣстѣ древней Трои (въ 1871,1878 и 1890 гг.), въ Микенахъ, въ этомъ «прекрасно устроенномъ, златомъ богатомъ градѣ» (въ 1874 году), въ Орхоменѣ (въ 1880 году),, въ Тиринѳѣ (въ 1884 году) и другихъ мѣстахъ древнѣйшихъ культурныхъ центровъ, открыли новые источники познанія о доэллинскомъ искусствѣ и показали новый культурный міръ, значительно болѣе древній, чѣмъ тотъ, о которомъ повѣствуютъ Иліада и Одиссея. По Микенамъ,—мѣсту, давшему наиболѣе богатые и важные результаты раскопокъ, начальная пора этого искусства получила названіе *«Микенской»*. Что касается раскопокъ Шлимана въ Гиссарликѣ, то онѣ обнаружили цѣлый рядъ пластовъ (по Шлиману—семь, въ настоящее время насчитываютъ девять) со слѣдами бывшихъ здѣсь одного за другимъ поселеній. Самый нижній слой принадлежалъ еще каменному вѣку (около 3000 лѣтъ до Р. Хр.), а верхній относился къ римскому времени. Самыми интересными являются слои второй и шестой снизу; найденные въ нихъ памятники относятся къ *Эгейской* (см. ниже) культурѣ: изъ второго слоя—къ ранне-критской эпохѣ, изъ шестого—къ поздне-критской. Въ новѣйшее время раскопки, произведенныя англичанами (Эвансъ, Мэкензи), итальянцами (Гальбгеръ, Перньe) и американцами (миссъ Boyd, Hall), на о. Критѣ, обнаружили культуру и искусство болѣе древнія и, надо думать, болѣе самобытны, чѣмъ культура и искусство микенской эпохи. *«Критская»* культура въ свое время была распространена по всей области Эгейскаго моря. Островъ Критъ, являвшійся сильною морскою державой, долго еще и впослѣдствіи сохранявшій значеніе культурнаго центра, съ древнѣйшихъ временъ находился въ тѣсныхъ торговыхъ сношеніяхъ и культурномъ обмѣнѣ съ берегами восточной части Средиземнаго моря и съ Египтомъ; при этомъ происходили культурныя и художественныя заимствованія какъ съ той, такъ

и съ другой стороны. Теперь терминъ *«микенскій»* оказывался нѣсколько узкимъ и частнымъ, не соотвѣтствуя всѣмъ мѣстамъ, гдѣ найдены слѣды болѣе древней «критской» культуры.

Поэтому было предложено назвать всю эту культуру, которая по времени почти точно совпадаетъ съ эпохою бронзоваго вѣка (т.-е. охватываетъ третье и второе тысячелѣтіе до Р. Хр.), *«критско-микенскою»*, но лучше замѣнить это названіе болѣе широкимъ терминомъ *«Эгейскій»* (эгейская культура, эгейское искусство), который обнимаетъ главный районъ распространенія этой культуры (о-ва и прибрежья Эгейскаго моря). Конечно, въ этихъ областяхъ наблюдаются свои особенности, мѣстныя черты, для которыхъ, какъ для развѣтвленій общихъ имъ эгейской культуры и искусства, примѣнимы термины *«троянскій»*, *«островной»* (преимущественно на Кикладскихъ о-вахъ), *«критскій»* и *«микенскій»*. Въ вопросѣ о народѣ—носителѣ *эгейской*, культуры мнѣнія расходятся, большинство изслѣдователей склонно считать этотъ народъ принадлежащимъ къ не арійской средиземно—морской расѣ.

Въ послѣднія столѣтія 2-го тысячелѣтія до Р. Хр. Греція испытала такъ наз. переселеніе дорянъ; вновь пришедшія съ сѣвера сравнительно малокультурныя племена (доряне, іоняне, эоляне) заслонили встрѣченную ими эгейскую культуру. Наступаетъ какъ бы перерывъ въ исторіи греческаго искусства, и только начиная съ VIII ст. до Р. Хр. можно снова говорить о немъ. Испытывая въ началѣ замѣтныя восточно-египетскія вліянія, греческое искусство постепенно освобождается отъ привнесенныхъ чужихъ элементовъ и въ теченіе уже VI ст. до Р. Хр. пріобрѣтаетъ ярко выраженный отпечатокъ самостоятельности и національнаго творчества.

Въ витринѣ **№1** помѣщены **памятники эгейскаго искусства**. На верхней полкѣ стоятъ нѣсколько копій съ глиняныхъ сосудовъ, найденныхъ Шлиманомъ во второмъ слоѣ Трои и относящихся къ эпохѣ древне-бронзоваго вѣка (2-ая половина 3-го тысячелѣтія). Эти вазы почти всѣ сработаны еще безъ помощи гончарнаго круга; обожжены не совсѣмъ достаточно; форма ихъ носитъ очень примитивный,

неуклюжій характеръ. Среди нихъ особенно типичны для *троянскаго искусства* такъ наз. *лицевые* или *обличные сосуды*, крайне грубо и наивно воспроизводящіе черты человѣческаго лица: на нихъ вылѣплены глаза, брови, носъ, руки, грудь. Эти вазы Шлиманъ въ свое время считалъ изображеніями совы,—птицы, посвященной Аѳинѣ.

На нижней полкѣ этой витрины размѣщены маленькіе плоскіе каменные *идолы, каменные и бронзовые ножи, топоры и другіе предметы* изъ второго слоя Трои.

Критское искусство можно раздѣлить на три эпохи: *ранне,- средне-* и *поздне-критскую* или *миносскую* (по имени легендарнаго критскаго царя Миноса) эпохи. Образцомъ *ранне-критской (ранне-миносской)* эпохи искусства (3-е тысячелѣтіе до Р. Хр.) могутъ служить (на нижней полкѣ) грубо сдѣланные *«островные»* маленькіе *идолы* съ Кикладскихъ острововъ, едва напоминающіе человѣческія фигуры; среди идоловъ нѣсколько подлинниковъ (№ 15 и др.). Найденный на о-вѣ Критѣ равноконечный *крестъ* (на средней полкѣ) представляетъ особенный интересъ, какъ первый по времени въ Европѣ и относящійся къ 3-му тысячелѣтію до Р. Хр.; неизвѣстно, какое значеніе имѣлъ этотъ памятникъ искуства. Во второмъ періодѣ, *средне-критскомъ (средне-миносскомъ,* эпоха—первая половина 2-го тысячелѣтія до Р. Хр.), Критъ еще сильнѣе, чѣмъ прежде, выступаетъ на первый планъ. Къ концу этого періода и въ теченіе слѣдующаго *поздне-критскаго* (XVI—XIV столѣтія до Р. Хр.) оживленный торговый обмѣнъ, способствуя ввозу произведеній критскаго искусства, вызвалъ въ восточной части Греціи, ближайшей къ Эгейскому морю, пышный расцвѣтъ мѣстнаго искусства, особенно въ области Аргоса, въ Микенахъ и Тиринѳѣ; Критъ давалъ образцы, и бо̀льшую часть произведеній изъ металла, найденныхъ на греческомъ материкѣ (въ Микенахъ), возможно разсматривать, какъ привозныя съ Крита.

Очень интересны (на средней полкѣ) относящіеся къ *средне-критской* эпохѣ *критскія издѣлія изъ цвѣтного фаянса* [*летучія рыбы, раковины, козы съ козлятами* и т. д. (техника фаянса, вѣроятно, заимствована изъ Египта)]; въ *рельефѣ*,

изображающемъ козу съ двумя козлятами, мы видимъ уже тонкую передачу натуры, художественное чутье, гармоничные въ спокойныхъ тонахъ краски, умѣлое исполненіе; очень характерны *женскія фаянсовыя статуэтки* съ тонкой таліей, обвитыя змѣями (на нижней полкѣ). Эти такъ наз. богини змѣй стояли въ капеллѣ Кнососкаго дворца въ качествѣ, вѣроятно, приношеній,—обѣтныхъ, просительныхъ или благодарственныхъ (можетъ быть, статуэтки имѣли и просто жанровое значеніе). «Богини» одѣты въ широкую стянутую въ таліи юбку съ воланами и въ очень низко вырѣзанный корсажъ; на головѣ—оригинальный высокій уборъ съ какимъ-то пятнистымъ животнымъ въ родѣ кошки (?).

Изъ *поздне-критской (поздне-миносской)* эпохи (XVI—XIV ст. до Р. Хр.) до насъ дошелъ очень хорошій образецъ критскаго рельефа: это *небольшой сосудъ* (въ серединѣ нижней полки) изъ чернаго жировика, найденный въ Агіа Тріада. Нижняя часть, къ сожалѣнію, не сохранилась. На дошедшей верхней половинѣ мы видимъ цѣлые ряды мужскихъ (но есть и женскія) фигуръ, быстро движущихся вправо; откинутыя назадъ головы, раскрытые рты, музыкальный инструментъ (систръ, который держитъ въ рукѣ одинъ изъ участниковъ шествія), вилы-тройчатки,—все это даетъ поводъ предполагать, что здѣсь представлены или сельскіе рабочіе, съ пѣніемъ возвращающіеся съ полей по окончаніи полевыхъ работъ, или, быть можетъ, изображена процессія, носящая религіозный характеръ. Вся сцена проникнута движеніемъ, сплоченностью, настроеніемъ массы и жизнью; детали костюма, головные уборы, короткіе передники, вилы переданы въ высокой степени характерно и выразительно.

Что касается искусства *микенскаго*, то здѣсь оно богато представлено издѣліями изъ металла, воспроизведенными съ помощью гальванопластики; микенское искусство, какъ и критское, дѣлится на три періода.

Изъ памятниковъ *ранне-микенскаго* искусства (первая половина 2-го тысячелѣтія до Р. Хр.) отмѣтимъ слѣдующіе предметы (на средней полкѣ): *одну изъ золотыхъ мужскихъ масокъ* (найденныхъ въ шахтовыхъ гробницахъ въ Микенахъ), которыя клались на лицо знатныхъ покойниковъ; маска эта,

вѣроятно, передаетъ индивидуальныя черты усопшаго; любопытную черту здѣсь представляетъ линія соединенія вѣкъ, проведенная по серединѣ глазного яблока, какъ это именно бываетъ у умершихъ (у спящихъ верхнее вѣко опущено ниже). Очень интересны *золотыя львиныя маски*, *серебряная голова быка* съ рогами, покрытыми тонкимъ листомъ золота (въ находящееся между ними отверстіе ошибочно вставлена сѣкира); эта голова, по всей вѣроятности, служила сосудомъ для возліянія (ритонъ).

Къ этой же эпохѣ принадлежатъ: многочисленныя круглыя и ромбовидныя *золотыя пластинки* съ изображеніями бабочекъ, каракатицъ, полиповъ, со спиральнымъ орнаментомъ и т. д. (среди нихъ интересна одна въ видѣ маленькаго храма (?) съ сидящими по бокамъ птицами); *большое золотое украшеніе* (можетъ-быть діадема); *золотыя рельефныя изображенія* пантеръ (?) и козъ (?), представленныхъ въ нѣсколько геральдическомъ видѣ, маленькая капитель (?) съ двумя волютами, напоминающими іонійскія (?); эти рельефныя вещицы были, очевидно, головками шпилекъ. (Въ орнаментѣ упомянутыхъ украшеній преобладаютъ, какъ это видно, спираль и изогнутыя линіи). Около нихъ помѣщенъ *обломокъ серебрянаго сосуда* съ изображеніемъ въ рельефѣ битвы у крѣпостныхъ стѣнъ; впереди—пращники, за ними стрѣлки, позади воины со щитами и копьями, на стѣнахъ женщины, криками и жестами побуждающія воиновъ (невольно вспоминаются сцены изъ Гомера); тщательно показанъ пейзажъ.

Останавливаютъ вниманіе великолѣпные *кинжалы;* на одномъ данъ орнаментъ, состоящій изъ цвѣтовъ ириса, на другомъ орнаментъ изъ спиралей, на третьемъ—три льва, бѣгущихъ вправо одинъ за другимъ; на четвертомъ представлена цѣлая сцена охоты на львовъ: два льва уже спасаются бѣгствомъ вправо, и только третій яростно и смѣло нападаетъ на пятерыхъ охотниковъ, изъ которыхъ передняго онъ успѣлъ подмять подъ себя. На другой сторонѣ этого кинжала представленъ левъ, напавшій на стадо антилопъ; у трехъ остальныхъ кинжаловъ на другой сторонѣ повторенъ рисунокъ лицевой стороны. Въ выборѣ сюжета, такъ подхо-

дящаго для кинжала, и въ умѣломъ заполненіи пространства сказывается тонкій художественный вкусъ. Для реставрованныхъ рукоятокъ употреблены мотивы растительные (ирисъ) и звѣриные (львы), взятые изъ орнамента того періода.

На горкѣ—цѣлый рядъ *золотыхъ и серебряныхъ кубковъ*, гладкихъ и съ рельефами. Отмѣтимъ красивый бокалъ на высокой ножкѣ, на ручкахъ его двѣ птицы; бокалъ этотъ обыкновенно называется *«кубокъ Нестора»*, какъ близко напоминающій кубокъ Нестора, такъ описываемый у Гомера:

«подлѣ

Кубокъ красивый поставила, изъ дому взятый Нелидомъ,
Окрестъ гвоздями златыми покрытый; на немъ рукоятокъ
Было четыре высокихъ и двѣ голубицы на каждой
Будто клевали златыя; и былъ онъ внутри двоедонный».

(Иліада, XI, 631—635; пер. Н. И. Гнѣдича).

Но особенно поражаютъ своей техникой *два золотыхъ кубка*, найденныхъ въ 1888 году въ гробницѣ около деревни Вафіо (на ю.-в. Спарты). На одномъ представлена *ловля дикихъ быковъ* (особою живостью изображенія отличается быкъ, попавшій въ тенета, но если присмотрѣться тщательнѣе, то нетрудно убѣдиться, что передняя часть быка соединена съ заднею совершенно неорганически).

На второмъ кубкѣ мы видимъ трехъ *мирно пасущихся быковъ* и четвертаго, котораго пастухъ держитъ за веревку, привязанную къ лѣвой задней ногѣ быка. На другихъ кубкахъ въ плоскомъ рельефѣ показаны львы, дельфины; нѣкоторые кубки снабжены желобками, напоминающими каннелюры. Образцами *средне-микенскаго* искусства (XVI—XV ст. до Р. Хр.) являются «Львиныя ворота» и часть потолка изъ такъ наз. Сокровищницы въ Орхоменѣ (см. ниже, №№ 4 и 5). Къ *поздне-микенскому* искусству (XIV—XIII ст. до Р. Хр.) относятся (на нижней полкѣ) *золотые* и *каменные перстни-печати* съ изображеніями сценъ миѳологическихъ, культа, единоборства, охоты и т. п.; на нѣкоторыхъ животныя поставлены по-двое, геральдически, какъ на Львиныхъ

Воротахъ (см. ниже). Часть этихъ изображеній по мотивамъ своимъ указываетъ на вліяніе о. Крита и Востока. Здѣсь же (**№ 24**) мелкія архаич. греческія бронзы (фигурки человѣка, коня, пѣтуха, фрагменты въ видѣ головы быка, змѣи, гуся (?), ножка въ видѣ звѣриной лапы, наконечн. стрѣлъ и т. д.).

Въ витринѣ **№ 2** находятся *подлинныя* **греческія и италійскія вазы** разныхъ эпохъ. Изъ вазъ болѣе древнія—вазы съ фигурами и орнаментами, написанными на матовой, сѣро-желтой глинѣ (см. также вит. №1, нижн. полка **№№ 25—29**), затѣмъ идутъ *чернофигурныя* вазы (на красномъ фонѣ обожженой глины фигуры наводились чернымъ блестящимъ лакомъ, иногда имѣла мѣсто и бѣлая краска), эпоха—VI ст. до Р. Хр; съ послѣдней четверти VI ст. до Р. Хр. чернофигурная вазовая живопись постепенно вытѣсняется аттической *краснофигурною* (фигуры оставлялись краснаго цвѣта обожженой глины, а чернымъ лакомъ покрывали фонъ); въ IV ст. до Р. Хр. начинаютъ преобладать италійскіе расписные сосуды; иной характеръ имѣютъ расписныя вазы эллинистическаго періода (см. образцы въ Египетскомъ залѣ, витр. 17).

Античная вазовая живопись представляетъ громадное значеніе, такъ какъ въ наиболѣе выдающихся экземплярахъ является до нѣкоторой степени отголоскомъ безслѣдно погибшей и извѣстной намъ только изъ литературныхъ источниковъ монументальной греческой живописи (см. ниже, стр. 151 сл.); кромѣ того, вазовые рисунки даютъ намъ богатый матеріалъ по греческому миѳу, культу, быту, нравамъ и т. д.; вазы интересны и художественностью формъ, и своею приспособленностью къ разнаго рода ихъ назначенію.

Греческія вазы сводятся по своему назначенію къ слѣдующимъ типамъ: I. Сосуды, предназначенные для храненія жидкостей и сыпучихъ тѣлъ; II. Сосуды для храненія и питья вина; III. Сосуды, имѣвшіе туалетное назначеніе. Изъ многочисленныхъ формъ вазъ здѣсь имѣются слѣдующія: а) *Скифосъ* (или *котилъ*); б) *Лекиѳъ* (погребальный, съ рисунками, нанесенными на бѣлый фонъ); в) *Гидрія* г) *Киликъ;* д) *Алабастръ;* е) *Амфора;* ж) *Энохоя;* з) *Лебетъ;* и) *Ритонъ;* к) *Арибаллъ;* л) *Прохусъ;* м) *Стамносъ;* н) *Кратеръ;* о) *Пелика;* п) *Аскосъ;* р) *Пиксида;* с) *Лекана;* т) *Канѳаръ.* Кромѣ нихъ

мы видимъ *тарелки*, плоскія *чаши* на ножкѣ безъ ручекъ и т. д.

Отмѣтимъ (на верхней полкѣ) большой въ видѣ котла **сосудъ геометрическаго стиля** (№ 16); (на нижней полкѣ) **чернофигурную амфору**, на лицевой сторонѣ ея показанъ Гераклъ, собирающійся схватить адскаго пса Кербера (№ 17); (на нижней полкѣ) **Краснофигурный кратеръ** *) (сосудъ для смѣшиванія вина съ водою) изъ Апуліи, на лицевой сторонѣ котораго изображена встрѣча Ореста съ Ифигеніей въ Тавридѣ (№ 18), и **краснофигурную пелику** (разновидность амфоры съ тѣмъ отличіемъ, что корпусъ пелики нѣсколько шире и наибольшій діаметръ помѣщается ниже середины высоты) изъ Апуліи съ изображеніемъ суда Париса (№. 19).

По угламъ зала около оконъ стоятъ: (№ 20) Апулійская **краснофигурная пелика**, на лицевой сторонѣ которой представлена любовная сцена (на что указываетъ присутствіе наверху Афродиты на колесницѣ, влекомой двумя Эротами), на обратной—миѳъ о Посидонѣ и Амимонѣ, и (№ 21) Апулійскій **краснофигурный кратеръ**, на лицевой сторонѣ внизу—битва грековъ съ амазонками; выше Ника, Афродита (?), Эротъ, Гермесъ, Аѳина, сатиръ и женская фигура, на другой сторонѣ—сцена поминанія усопшаго. Кратеръ сильно реставрированъ.

3. Посреди зала поставлена *копія* съ большой **вазы геометрическаго стиля**, находящейся въ Національномъ музеѣ въ Аѳинахъ. Впервые подобные сосуды были найдены на кладбищѣ передъ древними «двойными» (δίπυλον) воротами Аѳинъ и по мѣсту нахожденія ихъ получили названіе *дипильскихъ* или *дипилонскихъ;* среди геометрическаго орнамента помѣщена сцена похоронной процессіи, состоящая изъ свойственныхъ этому стилю тонкихъ, угловатыхъ обнаженныхъ фигуръ.

Налѣво отъ двери въ залъ Эгинетовъ въ углу мы видимъ (№ 22) другой **дипильскій сосудъ** (копія съ оригинала, на-

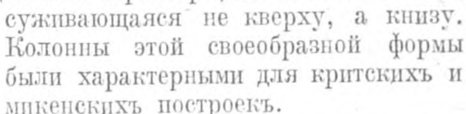
---

*) Этотъ кратеръ помѣщенъ въ четвертомъ выпускѣ того же изданія (табл. XXII и XXIII).

ходящагося въ Аѳинахъ) меньшаго размѣра; подъ ручками изображено по двѣ водяныхъ птицы.

Изъ находящихся въ этомъ залѣ статуй и рельефовъ особаго вниманія заслуживаютъ слѣдующіе:

4. «Львиныя Ворота» (средне-микенское искусство, XVI—XV ст. до Р. Хр.); до сихъ поръ этотъ рельефъ помѣщается надъ воротами, черезъ которыя входятъ въ Микенскій акрополь. Между двумя львиными фигурами (головы ихъ были сдѣланы изъ отдѣльнаго куска известняка и исчезли), имѣющими какъ бы геральдическій характеръ, помѣщена колонна, суживающаяся не кверху, а книзу. Колонны этой своеобразной формы были характерными для критскихъ и микенскихъ построекъ.



5. Часть потолка изъ так. наз. **Сокровищницы въ Орхоменѣ** (средне-микенское искусство, XVI—XV ст. до Р. Хр.), богато украшеннаго пальметтами и спиралями.

6. Артемида съ о. Делоса, обѣтный даръ Никандры. Оригиналъ—въ Аѳинахъ. Статуя, относящаяся къ концу VII столѣтія до Р. Х., своей крайне плоской фигурой указываетъ на происхожденіе каменныхъ изваяній изъ деревянной техники: каменнымъ или мраморнымъ статуямъ предшествовали у грековъ деревянные идолы (такъ наз. ξόανα).

Артемида съ о. Делоса. № 6.

7. 8. Двѣ **метопы** храма (такъ наз. С) въ **Селинунтѣ** въ Сициліи. Оригиналы относятся къ началу VI ст. до Р. Х. и хранятся въ Палермо. На одной Персей обезглавливаетъ Медузу; на другой Гераклъ несетъ двухъ связанныхъ вороватыхъ карликовъ-*керкоповъ*, которые хотѣли похитить у спящаго Геракла его оружіе. Слѣдуетъ обратить вниманіе, что при значительной высотѣ рельефовъ поверх-

ность ихъ довольно плоская, въ особенности же это замѣтно въ Медузѣ, уши которой находятся почти на одной плоскости съ лицомъ.

Въ правдивой передачѣ волосъ, падающихъ у подвѣшеннымъ керкоповъ, какъ это естественно, книзу, чувствуется извѣстная доля реализма.

9. 10. 11. 12. Четыре **статуи** обнаженныхъ юношей, извѣстныя подъ общимъ названіемъ **«Аполлоновъ»**. Эти изваянія, можетъ быть, были надгробными памятниками или статуями побѣдителей на гимнастическихъ состязаніяхъ. «Аполлоны» представлены въ схемѣ, напоминающей египетскія статуи: выдвинута впередъ лѣвая нога, плотно прижаты къ бедрамъ руки. Но «Аполлоны», не будучи архитектурной частью и не связанные, какъ египетскія статуи, со столбомъ, не впадаютъ въ весьма часто встрѣчаемую въ египетскихъ статуяхъ ошибку,—именно, что выставленная впередъ нога, касающаяся при этомъ земли всей ступней, оказывается длиннѣе другой ноги. Статуи относятся къ первой половинѣ VI ст. од Р. Хр. (№№ 9, 10 и 11 находятся въ Аѳинахъ, № 12—въ Мюнхенѣ).

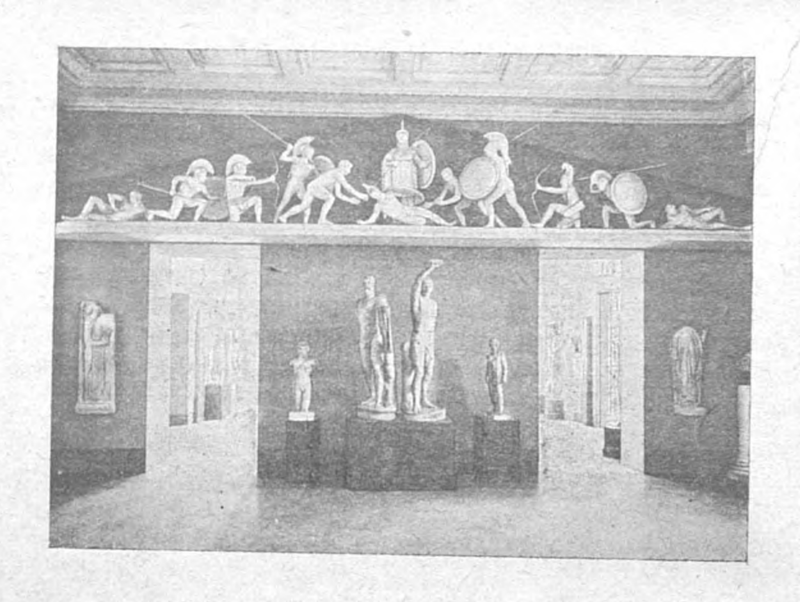
Такъ наз. Аполлонъ съ о. Мелоса. № 11.

13. Ника, связываемая съ именемъ *Архерма;* одна изъ раннихъ попытокъ изобразить богиню побѣды летящей (отъ крыльевъ сохранились лишь слѣды), что художникъ хотѣлъ достигнуть тѣмъ, что Ника, представленная въ схемѣ бѣга (прыганья), не касается ногами земли: она была укрѣплена, собственно говоря, на подолѣ своей одежды,—нѣсколько наивное разрѣшеніе неразрѣшимой задачи повѣсить статую въ воздухѣ (ср. Нику Пэонія, Залъ Олимпіи, № 3). Оригиналъ (первой половины VI в. до Р. Хр.) хранится въ Аѳинахъ.

14. Женская статуя (Гера) съ о. Самоса, обѣтный даръ

Херамія. Оригиналъ (начала VI в. до Р. Хр.) въ Луврѣ. Статуя производитъ впечатлѣніе сдѣланной изъ круглаго ствола дерева. По сравненію съ Артемидою (см. № 6) мы видимъ, при всей безжизненности статуи, бо́льшую моделировку и желаніе показать складки легкаго хитона и болѣе тяжелаго плаща.

Въ витринѣ № 2 громадное значеніе и интересъ представляютъ (№ 23) *подлинные* **памятники до-исторической эпохи:** серебряные клинокъ кинжала, наконечники копій, булавка, каменные великолѣпно отполированные топоры, осколокъ сосуда и т. д.; найдены лѣтомъ 1912 г. близъ мѣст. Бородино, Аккерманскаго уѣзда, Бессарабской губ.



IV.

Залъ Эгинетовъ. V в. до Р. Хр.

Залъ сооруженъ на средства Е. И. Бенардаки. №№ 1—2—даръ К. Т. Солдатенкова; №№ 6, 8—даръ Н. С. Мосолова; № 7—даръ Ю. С. Нечаева-Мальцова.

Залъ этотъ названъ по мѣсту нахожденія (въ 1811 г). особенно крупнаго памятника,—группъ съ фронтоновъ храма на о. Эгинѣ, за которымъ установилось названіе храма Аѳины. Наиболѣе вѣроятнымъ является предположеніе, что сооруженіе храма имѣло мѣсто вскорѣ послѣ счастливаго окончанія персидской войны. Эти изваянія являются вѣнцомъ архаической пластики, въ нихъ замѣтно стремленіе освободиться отъ прежней фронтальности; но въ деталяхъ все еще чувствуется связанность, обработка волосъ выпол-

няется условными прядями и завитками, одежда не обрисовываетъ формъ тѣла, а ниспадаетъ правильными, симметричными складками, на лицѣ—застывшая улыбка, при повоpотѣ сочетаніе верхней части туловища съ нижней не правильно (ср. лежащихъ).

1. Въ **Западномъ фронтонѣ храма на о. Эгинѣ**, по общераспространенному мнѣнію, былъ представленъ бой грековъ съ троянцами изъ-за павшаго Патрокла или Ахилла. Разстановка фигуръ сдѣлана по примѣру страсбургскаго музея, съ тѣмъ только различіемъ, что лѣвый «хватающій» поставленъ на первый планъ для полнаго соотвѣтствія съ положеніемъ (къ передовому бойцу) праваго «хватающаго». Стрѣлокъ въ восточномъ костюмѣ принимается за Париса.

2. Четыре фигуры и голова богини, стоявшей въ серединѣ фронтона, изъ **Восточнаго фронтона** *того же храма*, пятая фигура—«хватающій», отлитый въ двухъ экземплярахъ, поставленъ въ Западный фронтонъ. Восточный фронтонъ, повидимому, былъ украшенъ аналогичной композиціей, но въ частности стоящей на болѣе высокой ступени развитія (ср. напр., лежащихъ того и другого фронтона). Исходя изъ предположенія, что стрѣлокъ со шлемомъ въ видѣ львиной головы представляетъ Геракла, полагаютъ, что здѣсь изображенъ былъ первый походъ противъ Трои, во главѣ котораго стоялъ Гераклъ. Въ такомъ случаѣ, стоящій воинъ будетъ Лаомедонтъ, а раненый—Оилей.

Оригиналы фронтоновъ, находящіеся въ мюнхенской глиптотекѣ, въ свое время были реставрированы подъ руководствомъ знаменитаго датскаго скульптора Торвальдсена и считались дополненными весьма удачно. Но теперь эта работа насъ не удовлетворяетъ; для примѣра стоитъ сравнить (на Восточномъ фронтонѣ) обработку глазъ и рта у такъ наз. Геракла и у реставрированной головы павшаго.

3. По Критію и Несіоту. **Группа** тираноубійцъ **Гармодія** (юный) и **Аристогитона** (бородатый). Намъ извѣстно, что послѣ изгнанія тиранновъ аѳиняне поручили скульптору Антенору изваять статуи освободителей. Группа эта была увезена Ксерксомъ въ 480 г. до Р. Хр. Аѳины снова рѣшили увѣковѣчить память Гармодія и Аристогитона и поручили

изваять группу Критію и Несіоту. Когда въ статуяхъ, хранящихся въ Неаполитанскомъ музеѣ и относящихся къ римской эпохѣ, признаны были копіи съ группы тираноубійцъ, то возникъ вопросъ, съ которой изъ группъ (съ группой ли Антенора или съ группой Критія и Несіота) надо связать группу Неаполитанскаго музея. Теперь, благодаря находкѣ хотя и женской фигуры работы Антенора, не можетъ быть сомнѣнія, что мы имѣемъ здѣсь повтореніе группы Критія и Несіота.

Голова у Аристогитона замѣнена головой, хранящейся въ Мадридѣ, какъ болѣе и ближе подходящей по стилю къ характеру исполненія всей группы. Гармодій собирается нанести ударъ сверху, онъ рубитъ, Аристогитонъ намѣревается вонзить въ жертву кинжалъ, онъ колетъ; этимъ мотивируется различное положеніе ногъ, въ силу чего двѣ отдѣльныя фигуры тѣснѣе связываются между собою. Оригиналъ былъ изъ бронзы и, слѣдовательно, не имѣлъ обезображивающихъ древесныхъ сучковатыхъ стволовъ, служащихъ подпорками.

Женская раскрашенная статуя съ аѳинскаго акрополя. № 5.

4. Артемида изъ Помпей, изящная, небольшая статуя, воспроизводящая архаическій оригиналъ. Неаполь.

5. Женская статуя, съ Аѳинскаго акрополя, съ сравнительно хорошо сохранившимися слѣдами окраски. Интересны тщательная пластическая трактовка одежды, изысканная прическа и тонко моделированныя вѣки. Оригиналъ въ Аѳинахъ.

Что касается *полихроміи* (расцвѣченія) произведеній скульптуры, то относительно нея можно съ увѣренностью сказать, что въ архаическихъ произведеніяхъ полихромія играла очень большую роль, уступая съ теченіемъ времени свое мѣсто рѣзцу, который бралъ на себя исполненіе такихъ деталей, какъ, напр., узоры на одеждѣ (см. Залъ Афродиты

Милосской и Лаокоона, № 9), что раньше представлялось кисти. Глаза и губы, какъ можно судить по лучше сохранившейся поверхности, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда не осталось никакихъ слѣдовъ окраски, были въ свое время покрыты таковою; въ бронзовыхъ статуяхъ этому соотвѣтствуютъ вставные глаза и губы, покрытыя тонкимъ листомъ изъ золота или серебра (см. Залъ Олимпіи, № 10; Залъ конца V вѣка № 9) *). Помимо слѣдовъ окраски, найденныхъ преимущественно на архаическихъ статуяхъ, мы, напр., имѣемъ литературное свидѣтельство (Плиній, XXXV, 133), что Пракситель особенно цѣнилъ тѣ изъ своихъ произведеній, которыя были раскрашены живописцемъ Никіемъ.

6. *Дрезденскій* **треножникъ**; это—характерный примѣръ намѣренной архаизаціи, поддѣлыванья подъ старый стиль. Мы видимъ условную трактовку платья, волосъ, искусственную постановку ногъ на кончики пальцевъ, и въ то же время бросается въ глаза полное умѣніе владѣть формами. Особенно наглядно проявляются противорѣчивыя художественныя теченія въ совершенно различной трактовкѣ одежды у жреца и жрицы (№ 6 в).

7. Въ серединѣ зала на четырехъугольномъ **постаментѣ съ изображеніемъ Гефеста, Аѳины, Гермеса и Діониса (№ 8,** оригиналъ въ Аѳинахъ) поставлена копія съ **чернофигурной ранне-аттической амфоры**, находящейся въ Аѳинахъ; на горлышкѣ изображенъ Геракль, догнавшій и убивающій кентавра Несса, на корпусѣ—обезглавленная горгона-медуза и ея сѐстры, горгоны, летящія надъ моремъ (дельфины) за Персеемъ, котораго, по аналогіи съ другими вазовыми рисунками (см., напримѣръ, Египетскій залъ, стр. 39), слѣдовало представить, на другой сторонѣ амфоры (оставшейся безъ росписи и покрытой только чернымъ лакомъ), улетающимъ съ сумкою за плечами, въ которой спрятана отрѣзанная голова медузы.

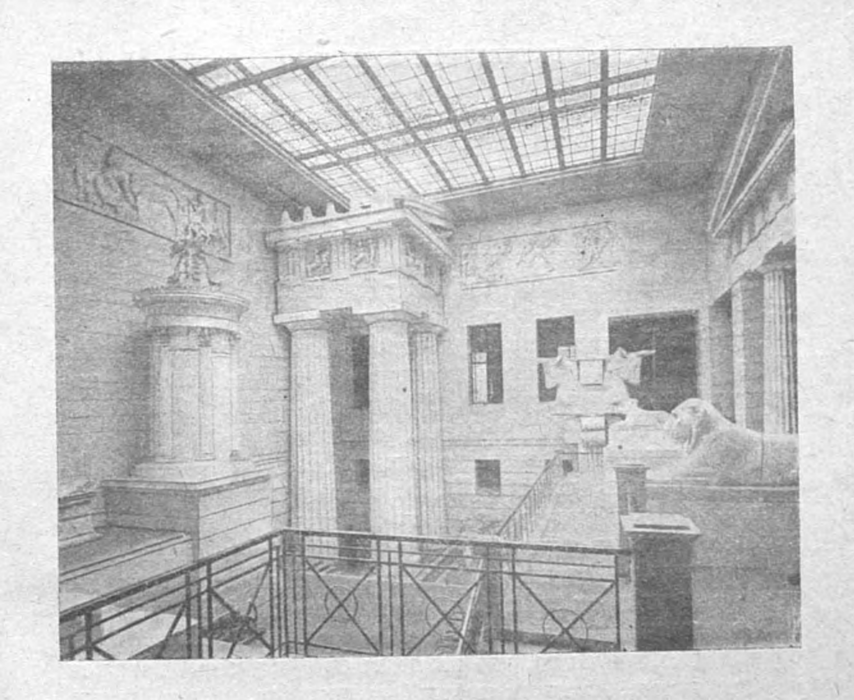
9. Голова такъ наз. **Зевса Talleyrand** (Лувръ). Изваяніе относится къ тому же разряду скульптуръ, какъ и Артемида

*) О различіи, обусловленномъ матеріаломъ, между бронзовыми и мраморными статуями, см. «Введеніе».

изъ Помпей (№ 4): архаическая, клинообразная борода и волосы трактованы схематически, но глаза не поставлены наискось, небольшой нос и щеки обработаны очень мягко, изъ-подъ длинныхъ, условно переданныхъ усовъ видѣются красивыя губы привѣтливаго рта, не имѣющаго и тѣни архаической улыбки.

10. Такъ наз. **Аполлонъ Strangford** (Британскій музей). Статуя по типу и трактовкѣ тѣла еще близка къ эгинскимъ фигурамъ и вмѣстѣ съ тѣмъ представляетъ большой интересъ, какъ послѣднее звено въ цѣпи архаическихъ такъ наз. Аполлоновъ (см. Залъ Греч. Арх., №№ 9—12).

Голова такъ наз. Зевса Talleyrand. № 9.



V.

Греческій Дворикъ.

Здѣсь находятся образцы греческихъ сооруженій, а также части персидской и римской архитектуры. Зодчество грековъ нашло свое высшее и наиболѣе чистое выраженіе въ храмовыхъ постройкахъ.

На ряду съ пластикою, лучшее, что дошло до насъ отъ грековъ, это—архитектурныя формы, которыя наложили отпечатокъ на все послѣдующее зодчество вплоть до нашихъ дней. Простота средствъ выраженія, благородная соразмѣрность и гармонія, тѣсная внутренняя связь конструктивныхъ частей съ декоративными формами,—вотъ характерныя черты греческой архитектуры.

Въ архитектурѣ грековъ принято различать три стиля, которые опредѣляются наиболѣе наглядно *колоннами* и *антаблементомъ:* 1) стиль дорійскій, 2) іонійскій, 3) коринѳскій.

Своего совершеннаго выраженія и законченности архитектурные стили достигли: дорійскій—въ пятомъ вѣкѣ до Р. Х., іонійскій—въ четвертомъ вѣкѣ до Р. Х., и коринѳскій—въ четвертомъ и слѣдующихъ столѣтіяхъ.

Дорійскій стиль представленъ въ этомъ залѣ угломъ **Парѳенона (№ I)** (вторая половина V вѣка; Аѳины), *коринѳскій же*—**памятникомъ Лисикрата (№ 2**; 2-ая пол. IV вѣка; Аѳины). Дорійскія колонны, суживающіяся кверху, прямо поднимаются со *стилобата* безъ какихъ-либо промежуточныхъ частей. Колонны складывались изъ отдѣльныхъ барабановъ; на нижней трети своей вышины колонны имѣютъ едва замѣтную припухлость *(энтазисъ)*. Одни видятъ въ этомъ выраженіе давленія сверху, другіе усматриваютъ лишь пріемъ, сдѣланный съ оптической цѣлью, чтобы стороны колонны не казались вогнутыми. Во всякомъ случаѣ достигается то, что колонны съ энтазисомъ кажутся болѣе сочными, нежели колонны безъ него (ср. съ дорійскими колоннами декоративнаго портика въ этомъ залѣ). Стержень колонны снабженъ *каннелюрами,* граничащими одна съ другой. *Капитель* состоитъ изъ двухъ частей: изъ выпуклаго *эхина* и квадратной плиты *(плинтусъ, абакъ)*.

Выше слѣдуетъ *антаблементъ*, состоящій изъ ряда гладкихъ балокъ *(архитравъ)*, *фриза,* состоящаго изъ чередующихся столбиковъ съ нарѣзами *(триглифы)* и четыреугольныхъ плитъ *(метопы)*, которыя нерѣдко украшались горельефами. Фризъ замыкался карнизомъ *(гейсонъ)*.

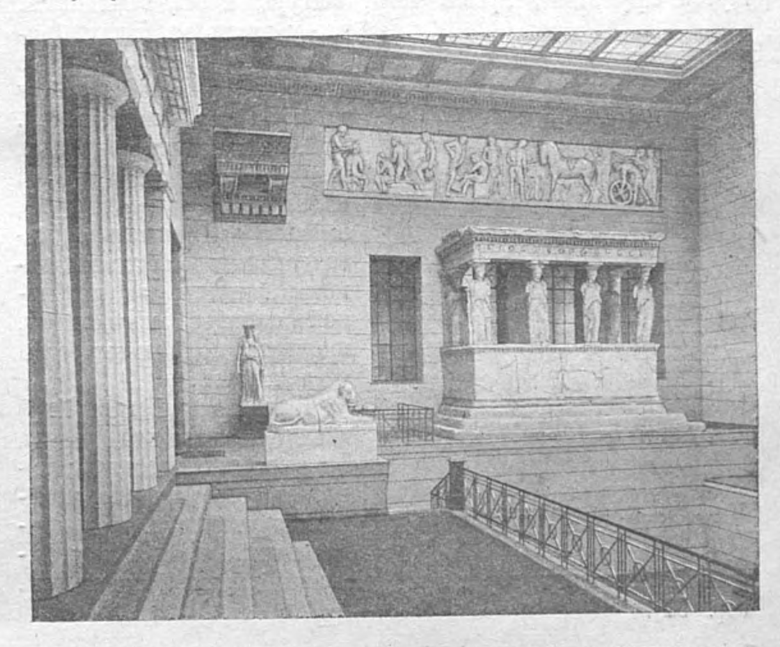
Двускатная кровля образовывала, по короткимъ сторонамъ зданія, треугольное поле *(фронтонъ, тимпанъ)*, обыкновенно украшавшееся горельефами или статуарными группами.

Дорійскій стиль является самымъ простымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ величавымъ.

Коринѳскій стиль, представленный здѣсь **(№ 2)** хорегическимъ памятникомъ Лисикрата, привлекаетъ вниманіе своимъ

изяществомъ и нарядностью капители. Главный элементъ коринѳской капители—стилизованные листья аканѳа; колонна, снабженная бо́льшимъ, чѣмъ у колоннъ дорійскаго стиля, числомъ каннелюръ, раздѣленныхъ между собою дорожками, не прямо поднимается со стилобата, но имѣетъ промежуточное звено—*базу*. Архитравъ коринѳскаго и іонійскаго антаблемента дѣлится на три продольныхъ части, фризъ же его, какъ и въ іонійскомъ стилѣ, сплошной и украшался иногда барельефами.

Въ данномъ случаѣ по серединѣ фриза сидитъ Діонисъ, играющій съ пантерою, на другой сторонѣ помѣщена посвятительная надпись, кругомъ Діониса—сатиры, расправляющіеся съ тирренскими пиратами, напавшими на божество и превращаемыми богомъ въ дельфиновъ.

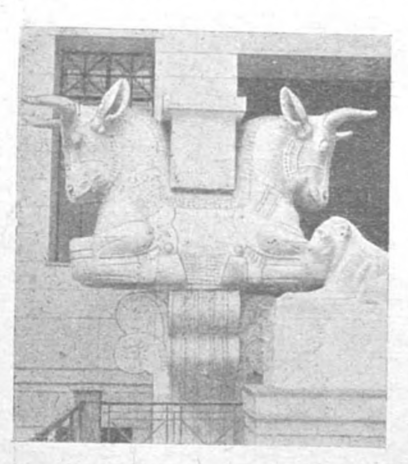


Іонійскій стиль занимаетъ какъ бы середину между строгимъ дорійскимъ и изысканнымъ коринѳскимъ стилемъ. Іоній-

ская колонна, по времени предшествующая колоннѣ стиля коринѳскаго, также снабжена каннелюрами, между которыми оставлены дорожки, имѣетъ базу. Болѣе тяжелая, чѣмъ коринѳская, колонна іонійская отличается только капителью, состоящей изъ двухъ завитковъ (волюты) *) Антаблементъ сходенъ съ коринѳскимъ.

Налѣво возвышается (**№ 3**) одинъ изъ портиковъ **Эрехѳейона** (конецъ V ст. до Р. Хр.; Аѳины); крышу его вмѣсто обычныхъ колоннъ подпираютъ шесть женскихъ фигуръ (κόραι), такъ наз. каріатидъ. Въ антаблементѣ портика выпущенъ фризъ для впечатлѣнія большей легкости.

У каріатидъ вдоль шеи по обѣ стороны спускаются длинные локоны, утолщающіе шею, благодаря чему шеи не кажутся хрупкими; кромѣ того, фигуры поставлены такъ, что у трехъ каріатидъ (направо отъ зрителя) слегка согнуты правыя ноги, у трехъ лѣвыхъ—лѣвыя ноги. Прямо поставленныя ноги, такимъ образомъ, обращены къ внѣшней сторонѣ, что̀, вмѣстѣ съ правильно ниспадающими складками, напоминающими, до извѣстной степени, каннелюры, придаетъ всей композиціи устойчивость.

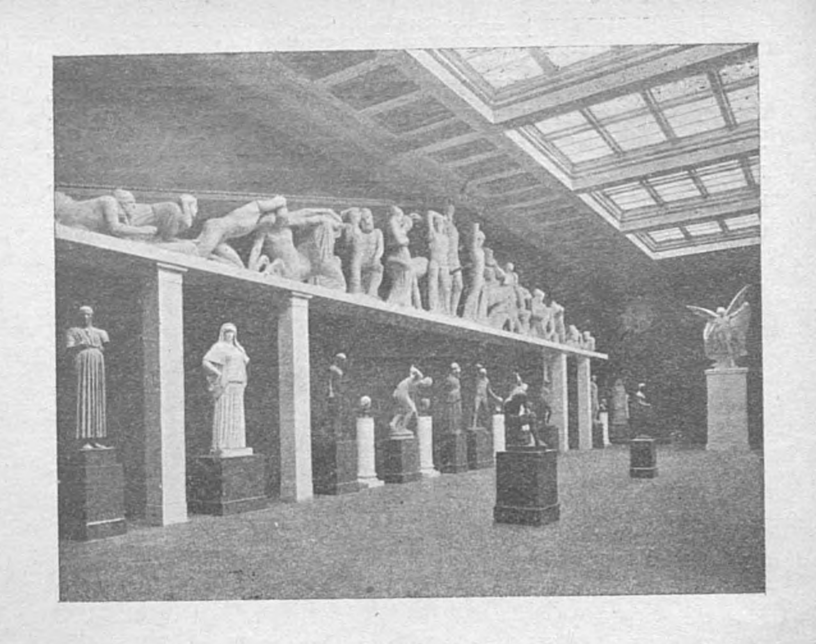


Капитель персидской колонны № 4.

Направо помѣщена (**№ 4**) **капитель колонны дворца** Ксеркса **въ Персеполѣ**; капитель состоитъ изъ четырехъ паръ завитковъ, поставленныхъ стоймя и увѣнчанныхъ сверху передними частями двухъ быковъ (см. стр. 51).

*) См. наружныя колонны Музея Изящныхъ Искусствъ имени Императора Александра III.

Примѣромъ **римскаго зодчества** эпохи императоровъ служитъ **кусокъ карниза** изъ **храма Конкордіи** въ Римѣ (**№ 5**); этотъ храмъ возстановленъ и обновленъ Тиберіемъ въ 10-мъ году по Р. Х. Мы видимъ богатое расчлененіе карниза, консоли, поддерживающія гейсонъ, и пышный растительный орнаментъ.



VI.

Залъ Олимпіи. V в. до Р. Хр.

Сооруженъ И. М. Рукавишниковымъ изъ Нижняго-Новгорода въ честь Е. И. В. Государыни Императрицы МАРІИ ѲЕОДОРОВНЫ. №№ 1—2—даръ Сер. Т. Морозова; №№ 3, 4, 5, 6, 7—даръ князя А. А. Щербатова и Д. Ѳ. Самарина.

По продольнымъ сторонамъ зала мы видимъ фронтонныя композиціи храма Зевса въ Олимпіи,—памятникъ искусства, давшій, вмѣстѣ съ другими находками въ Олимпіи, свое имя залу.

Къ серединѣ V вѣка до Р. Хр. греческая пластика стоитъ, можно сказать, наканунѣ полнаго своего развитія и расцвѣта.

Счастливое отраженіе натиска персовъ, грозившаго всей эллинской культурѣ, не могло не отразиться, при послѣдовавшемъ затѣмъ подъемѣ всей жизни Греціи, на искусствѣ. Побѣдоносный исходъ войны какъ бы требовалъ своего увѣковѣченія и благодарности богамъ; возстановляются разрушенные персами храмы, воздвигаются новые, открывая этимъ широкое поле для художественной дѣятельности всѣмъ отраслямъ искусства, которое, закончивъ годы обученія, быстро двигается впередъ и становится вполнѣ національнымъ, черпая сюжеты изъ родной миѳологіи и сказаній сѣдой героической старины.

Кромѣ скульптуръ фронтона и интересныхъ **метопъ** Олимпійскаго храма, изображающихъ подвиги Геракла (**№ 13**, на стѣнѣ противъ Ники Пэонія), передъ нами здѣсь произведенія такихъ мастеровъ, какъ Мӣронъ, Поликлетъ, Пэоній.

Значительный историко-художественный интересъ представляютъ слѣдующія скульптуры:

1. Восточный фронтонъ храма Зевса въ Олимпіи. Оригиналы находятся въ Олимпіи. Реставрація и разстановка фигуръ сдѣланы по проф. Трею. Тема, изображенная во фронтонѣ, является общей почти для всѣхъ народовъ: царь соглашается выдать свою дочь замужъ только за того, кто выполнитъ какое-нибудь трудное условіе. Въ данномъ случаѣ царь Эномай обѣщаетъ выдать свою дочь Гипподамію за того, кто побѣдитъ его въ бѣгѣ на колесницѣ. Какъ извѣстно, Пелопъ, подкупивъ Мӣртила, возницу Эномая, одержалъ побѣду.

2. Западный фронтонъ *того же храма*: оригиналы—въ Олимпіи; реставрація и разстановка фигуръ—по проекту проф. Трея. Сюжетомъ служитъ схватка лапиѳовъ и кентавровъ на свадьбѣ царя первыхъ—Периѳоя; Периѳою, съ помощью своего друга Ѳесея, удается одержать верхъ надъ забывшимися гостями-кентаврами, грубо набросившимися на женщинъ.

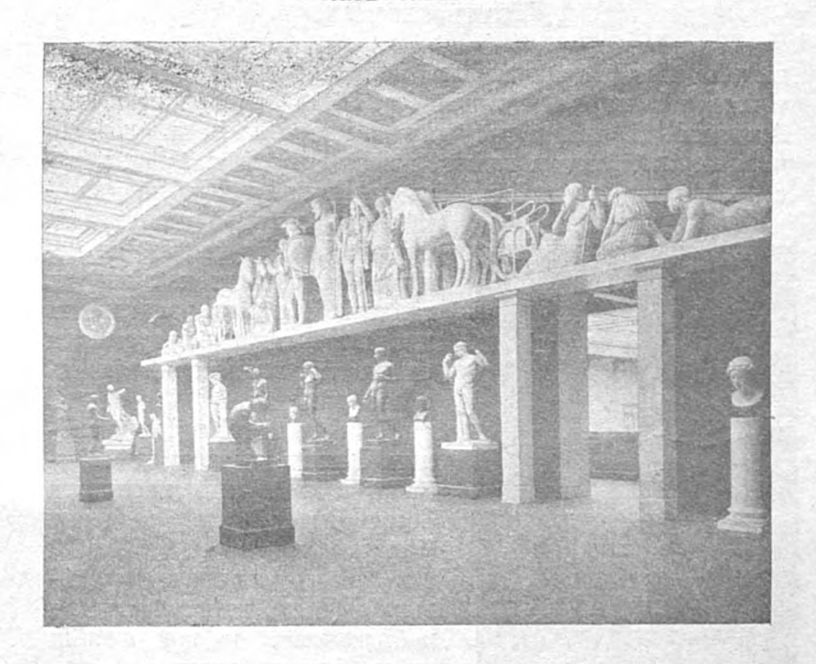
На томъ и на другомъ фронтонѣ божество обращается вправо; это означаетъ, что Зевсъ (на Восточномъ фронтонѣ) даруетъ побѣду Пелопу, а Аполлонъ (на Западномъ фронтонѣ) беретъ подъ свое покровительство похищаемую невѣсту.

Фронтонныя фигуры отдѣланы тщательно только съ передней стороны; въ стилѣ замѣтно тонкое наблюденіе природы, свѣжесть и простота исполненія, въ лицахъ богатство индивидуальности, чувствуется единство и неотдѣлимость замысла и исполненія.

Подъ Восточнымъ фронтономъ стоятъ *три статуи*, связываемыя съ именемъ *Поликлета*: **5. 12. Копьеносецъ (Дорифоръ)**, оригиналъ находится въ Неаполитанскомъ музеѣ (см. стр. 62); **7. Юноша съ побѣдной повязкой** (такъ наз. *Діадуменосъ Vaison*), оригиналъ—въ Британскомъ музеѣ; **6.** Раненая **Амазонка**, оригиналъ—въ Берлинѣ. Поликлетъ былъ также и теоретикомъ искусства, писалъ о пропорціяхъ; его Копьеносца считаютъ канонической фигурой. Идеаломъ Поликлета были сильныя, нѣсколько тяжелыя фигуры, особенно подчеркивающія мощность торса. Древніе (напр., Плиній Старшій, Светоній) называли статуи Поликлета «quadrata». Онѣ всегда поставлены такъ, что вся тяжесть тѣла лежитъ на одной ногѣ, а другая нога отставлена спокойно назадъ и лишь слегка касается земли.

Амазонка Поликлета. № 6.

Подъ Западнымъ фронтономъ стоятъ: **4. Дискоболъ** (*по Мирону*, который, какъ и Поликлетъ, работалъ изъ бронзы), засвидѣтельствованный намъ литературными источниками, дошелъ до насъ въ нѣсколькихъ экземплярахъ: **4а.** Дискоболъ (оригиналъ—въ Ватиканѣ; голова приставлена не вѣрно и къ тому же позднѣйшаго происхожденія); **4б.** Ближе, повидимому, соотвѣтствуетъ оригиналу гипсовое воспроизведеніе, снятое съ мраморнаго античнаго торса (изъ Кастель Порціано близъ Рима), къ которому приставлены гипсовые слѣпки головы, правой руки и ногъ отъ колѣнъ, сформированные съ другой античной мраморной копіи Дискобола, находящейся въ Римѣ, Палаццо Ланчеллотти. Въ Дискоболѣ Миронъ какъ бы закрѣ-



пилъ человѣческую фигуру въ моментѣ напряженія всѣхъ силъ.

8. Возница изъ Дельфъ, интересенъ и важенъ, какъ дошедшій до насъ въ оригиналѣ (находится въ Дельфахъ). Надо обратить вниманіе на характеръ трактовки платья, какъ бы согнутаго изъ листа бронзы (см. выше стр. 62), и на реальную передачу ногъ человѣка, привыкшаго ходить босымъ.

Въ глубинѣ зала—

3. Ника *Пэонія* (найдена въ Олимпіи, оригиналъ хранится тамъ же), относящаяся къ послѣдней четверти V вѣка до Р. Х. Реставрація Рюма. Греческій художникъ задался цѣлью изобразить полетъ; Пэоній хочетъ сразу дать почувствовать зрителю, что фигура не стоитъ на одной ногѣ, какъ это бываетъ въ современныхъ намъ изображеніяхъ Викторій. Мало того, онъ хотѣлъ совершенно отдѣлить бо-

гиню побѣды отъ постамента, заставляя ее въ воздухѣ пересѣкаться съ парящей птицей (ср. № 13 въ залѣ Греческой Архаики). Необходимый для возстановленія равновѣсія наклоненной фигуры плащъ, красиво развѣвающійся парусомъ, служитъ вмѣстѣ съ тѣмъ и фономъ для фигуры, которая, въ противномъ случаѣ, при извѣстномъ освѣщеніи могла обрисовываться лишь въ силуэтѣ. Ника не взмахиваетъ крыльями, а плавно спускается съ высотъ, готовая оповѣстить о побѣдѣ.

Ника Пэонія. № 3.

На постаментѣ вдѣлана *надпись Пэонія*, гласящая: «Мессенцы и навпактцы посвятили Зевсу Олимпійскому десятину (взятую) отъ враговъ, Пэоній изъ Менды исполнилъ (это изваяніе) (тотъ), который вышелъ побѣдителемъ и при ваяніи акротеріевъ на храмъ».

9. Мальчикъ, вынимающій занозу (Римъ, Палаццо de'Conservatori). Статуя интересна, какъ несложный, жанровый мотивъ, переданный просто, очень пластично и безъ намѣренія на ритмичность линій.

10. Юноша *изъ Помпей*, воспроизведенный здѣсь въ бронзѣ. (см. стр. 63 и 79). Оригиналъ—въ Неаполѣ.

11. Такъ наз. **Тронъ Людовизи** (Римъ, Національный музей), внѣшняя сторона одной половины, какъ думаютъ, жертвенника, вторая половина котораго находится въ Бостонскомъ музеѣ. Греческій оригиналъ второй четверти V вѣка до Р. Хр. На средней плитѣ усматриваютъ рожденіе Афродиты; на лѣвой плитѣ—обнаженная дѣвушка, играющая на двойной флейтѣ; на правой—женская фигура, совершающая воскуреніе. Обѣ фигуры сидятъ на согнутыхъ подушкахъ. Головы поставлены въ профиль, глаза показаны

при этомъ почти en face, въ особенности у дѣвушки съ двойною флейтой. Изумительно живо трактовано обнаженное тѣло, несмотря на то, что рельефъ плоскій и трактовка не детальированная; мягкость нѣжнаго, юнаго тѣла чувствуется особенно въ ногахъ, положенныхъ одна на другую. Ясно обрисовывается и фигура женщины, плотно закутанной съ головою въ плащъ. У фигуръ средней плиты складки показаны отвѣсно, только надъ отставленными назадъ ногами платье захлестывается, и прямыя складки въ этомъ мѣстѣ прерываются (см. въ особенности правую женскую фигуру).

Весь рельефъ въ своей свѣжести и непринужденности дышитъ прелестью юнаго бодраго искусства.

14. Такъ наз. **Эротъ Соранцо**, одна изъ видныхъ статуй Императорскаго Эрмитажа. Римская копія съ греческаго оригинала, близкаго по времени къ рельефу такъ. наз. Трона Людовизи, какъ можно убѣдиться по сходству профиля юноши съ Афродитою. Возможно полагать, что сама фигура принадлежитъ къ числу повліявшихъ на изваянія, связываемыя со школой Пасителя (ср. Римскій залъ, № 28).

Такъ наз. Тронъ Людовизи. № 11.

VII.

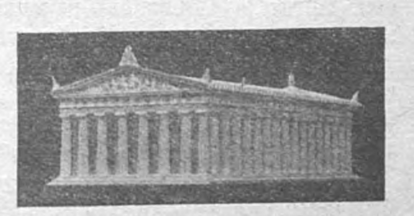
Залъ Фидія. Пареенонъ. V в. до Р. Хр.

Сооруженъ Ихъ ИМПЕРАТОРСКИМИ Высочествами Великими Князьями СЕРГѢЕМЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМЪ и ПАВЛОМЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМЪ въ память Великой Княгини АЛЕКСАНДРЫ ГЕОРГІЕВНЫ. Скульптуры №№ 1—5 принесены въ даръ С. Г. Захарьинымъ и Ю. С. Нечаевымъ-Мальцовымъ; № 6 — даръ Н. С. Мосолова; № 11—даръ Р. Л. фонъ Гиршъ-Герейтъ изъ Мюнхена.

Съ средины V вѣка Аѳины становятся главнымъ центромъ искусства и духовной жизни всей Эллады, а въ эпоху Перикла

достигаютъ высшаго расцвѣта, служа единственнымъ во всемірной исторіи яркимъ примѣромъ какого-то сверхъестественнаго проявленія творческихъ силъ націи. Сильный ростъ торговли и взносы аѳинскихъ союзниковъ доставили Аѳинамъ огромныя средства, необходимыя для возведеній такихъ дорогихъ сооруженій, какъ Парѳенонъ, и такихъ драгоцѣнныхъ уже по матеріалу статуй, какъ Аѳина-Парѳѐносъ. Съ именемъ Перикла тѣсно связаны такія имена, какъ Софоклъ, Анаксагоръ и особенно Фидій. Вліяніе Фидія сказывалось всюду, вся декоративная пластика Перѳенона является, несомнѣнно, замысломъ одного лица, но можно сомнѣваться въ томъ, что въ декоративной пластикѣ Парѳенона мы видимъ рѣзецъ самого Фидія: вѣрнѣе, Фидію принадлежали модели фронтонныхъ фигуръ и, по крайней мѣрѣ, рисунки фриза. На метопахъ, не свободныхъ отъ зависимости и вліянія прежнихъ образцовъ, болѣе, чѣмъ въ остальныхъ скульптурахъ, сказывается произведеніе разныхъ мастеровъ.

Отъ Парѳенона (см. **модель Парѳенона, № 16**) остались лишь развалины (см. **модель Акрополя, № 17**). Парѳенонъ пострадалъ отъ передѣлки его сначала въ христіанскую церковь (въ V или VI ст.—въ византійскую, въ XIII ст.—въ католическую), а потомъ (въ 1460 г). въ мечеть. Но главное поврежденіе было ему нанесено въ 1687 году, когда венеціанцы, осаждавшіе, подъ предводительствомъ Морозини, Аѳины, узнавъ, что турки устроили въ Парѳенонѣ пороховой складъ, пустили въ него бомбу, отчего средняя часть храма взлетѣла на воздухъ.



Модель Парѳенона. № 16.

Отъ самого *Фидія* не сохранилось подлинныхъ произведеній; объ его знаменитой хрисоэлефантинной статуѣ *Аѳины-Парѳѐносъ* можно судить только по дошедшимъ маленькимъ копіямъ (напр., **Аѳина съ Варвакіона**, хранящаяся въ Аѳинахъ, **№ 8**).

Слѣдующія скульптуры заслуживаютъ особенно тщательнаго вниманія:

1. Восточный фронтонъ Парѳенона (оригиналы находятся въ Британскомъ музеѣ), изображающій рожденіе Аѳины изъ головы Зевса. Это было событіемъ, имѣвшимъ значеніе для всего эллинскаго міра. Мы видимъ передъ собою вселенную: съ одной стороны изъ водъ океана, окружавшаго, по вѣрованію древнихъ, земной дискъ, поднимается богъ солнца Геліосъ, а на другомъ концѣ погружается въ океанійскія воды богиня луны Селена.

5. Путеалъ (обрамленіе колодца; находится въ *Мадридѣ*) съ изображеніемъ рожденія Аѳины; этотъ путеалъ, по всей вѣроятности, можетъ до нѣкоторой степени дать представленіе о центральной композиціи Восточнаго фронтона.

2. Западный фронтонъ Парѳенона (оригиналы хранятся въ Британскомъ музеѣ), гдѣ былъ изображенъ споръ Аѳины съ Посидономъ изъ-за обладанія Аттикой. Это было событіемъ частнаго характера, имѣвшимъ, главнымъ образомъ, значеніе для жителей Аттики вообще и для аѳинянъ въ частности. Аѳина и Посидонъ—каждый рѣшили создать то, что̀ жители Аттики сочтутъ болѣе для себя важнымъ и выгоднымъ; Посидонъ ударомъ трезубца выбилъ соленый источникъ изъ скалы, а Аѳина ударомъ копья создала оливковое дерево. Пальма первенства была присуждена Аѳинѣ, именемъ которой и былъ названъ главный городъ Аттики.

Невольно для сравненія напрашиваются *фигуры двухъ бѣгущихъ дѣвушекъ* изъ Восточнаго и Западнаго фронтоновъ. На восточномъ фронтонѣ *дѣвушка* (а) представлена въ нѣжномъ возрастѣ, груди ея едва намѣчены, руки и шея сравнительно тонкія; дѣвушка какъ бы въ испугѣ бросается въ сторону, но вмѣстѣ съ тѣмъ она оглядывается, пораженная чудеснымъ рожденіемъ новой богини. На ней—дорійскій дѣвичій пеплосъ, не сшитый сбоку, вслѣдствіе чего часть туловища и вся нога представлены обнаженными; платье сшито изъ толстой, плотной матеріи, благодаря чему складки сравнительно немногочисленны, но весьма опредѣленны.

Совершенно иное платье на *дѣвушкѣ* (б) Западнаго фронтона: оно представляетъ собою короткій хитонъ, подпоясанный

поверхъ отворота, плотно облегающій своей тонкой тканью тѣло и разбитый на большое число мелкихъ складокъ. Сквозь платье ясно обрисовываются болѣе зрѣлыя формы грудей, живота, тѣла надъ бедромъ и чрезвычайно жизненно трактованнаго обнаженнаго колѣна.

Изъ женскихъ фигуръ Восточнаго фронтона особеннаго вниманія также заслуживаетъ *полулежащая фигура* (в), опи-

Женская фигура изъ Восточнаго фронтона Парѳенона (а).

Женская фигура изъ Западнаго фронтона Парѳенона (б).

рающаяся правымъ локтемъ на лоно другой женщины. Мастерски характеризована разница между тонкимъ іонійскимъ хитономъ и плотнымъ плащомъ, облегающимъ ноги фигуры; на хитонѣ нѣтъ ломаныхъ складокъ, онѣ словно струятся по красивому тѣлу, трактованному изумительно жизненно и мягко,—стóитъ взглянуть на правое выдвинутое вверхъ плечо и отчасти обнаженную правую грудь, съ которыхъ (плеча и груди) спустилось тонкое платье.

Интересна также разница въ трактовкѣ *двухъ обнаженныхъ мужскихъ фигуръ* (**г**, **д**). Въ фигурѣ Восточнаго фронтона (**г**), несмотря на полное спокойствіе и удивительно свободную посадку, мускулы ногъ остаются тѣмъ не менѣе какъ бы налитыми; но въ нихъ нѣтъ напряженія,—это только удивительно сильно развитая мускулатура, которая всегда сохраняетъ свою упругость.

Группа изъ Восточнаго фронтона Парѳенона (в).

Совершенно другое мы видимъ въ приподнимающейся мужской фигурѣ (**д**) Западнаго фронтона; здѣсь мускулъ правой ноги нѣсколько отвисаетъ, вслѣдствіе чего отчетливо обрисовывается кость. Мастерски трактована и нижняя часть живота, подавшаяся немного въ сторону; такая разница въ скульптурной характеристикѣ, конечно, не можетъ не указывать и на внутреннее различіе этихъ двухъ фигуръ.

14. Слѣдуетъ еще упомянуть о **женской головѣ** (Парижъ, частное собраніе), несомнѣнно относящейся къ одной изъ фронтонныхъ фигуръ Парѳенона, но неизвѣстно—къ какой. Къ сожалѣнію, мягко и живописно трактованные щеки, глаза и волосы искажены неудачной реставраціей носа, рта и подбородка.

4. Фризъ Парѳенона (оригиналъ находится въ Британскомъ музеѣ), изображающій чествованіе Аѳины жителями Аттики; праздникъ великія Панаѳинеи, совершавшійся разъ въ четыре года, заканчивался торжественною процессіей,

направлявшейся къ храму Аѳины. Главною цѣлью этого панаѳинейскаго шествія было принесеніе богинѣ въ даръ роскошнаго одѣянія,—пеплоса, вытканнаго и расшитаго благороднѣйшими женщинами и дѣвушками Аѳинъ.

Фризъ въ Парѳенонѣ тянулся, позади колоннъ, по верху стѣнъ храма, съ внѣшней стороны. Въ этомъ залѣ фризъ какъ бы вывернутъ, такъ какъ онъ расположенъ на стѣнахъ съ внутренней стороны.

Композиція фриза начинается на нижней полосѣ (надъ дверью изъ зала Олимпіи), это—сборы; затѣмъ переходитъ на верхнюю полосу и продолжается (влѣво) по продольной стѣнѣ зала. Мы видимъ, какъ юноши садятся на коней, строятся въ ряды, видимъ колесницы, запряженныя четверкой, юношей, несущихъ вино въ сосудахъ, жертвенныхъ животныхъ, дѣвушекъ съ кувшинами и чашами для возліянія и курильницами.

То же самое мы видимъ на другой продольной стѣнѣ зала (налѣво отъ двери изъ зала Олимпіи); только жертвенныя животныя представлены здѣсь лучше. Наконецъ, фризъ замыкался на восточной главной сторонѣ храма, въ серединѣ, надъ дверью. Здѣсь мы видимъ (середина поперечной стѣны зала, противъ двери изъ зала Олимпіи) жреца, передающаго мальчику сложенный въ нѣсколько разъ пеплосъ, жрицу и двухъ служанокъ, несущихъ табуреты. Къ процессіямъ, съ той и другой стороны, примыкаетъ группа аѳинянъ, ожидающихъ шествіе. По обѣ стороны отъ средней группы невидимо присутствуютъ боги. Налѣво, на ближайшемъ къ центру мѣстѣ, сидитъ бородатая мужская фигура, единственная, имѣющая кресло,—Зевсъ; рядомъ съ нимъ пышная женщина, отводящая рукой покрывало и смотрящая на Зевса,—жена его—Гера; у ея колѣнъ—крылатая дѣвушка Геба. Далѣе, фигура юнаго бога, сидящаго въ очень свободной позѣ, сложивъ руки на приподнятомъ правомъ колѣнѣ; на лѣвой ногѣ, около пятки, сохранился кусокъ древка копья; это—Аресъ. Далѣе слѣдуетъ матрональная женщина съ факеломъ въ рукѣ—Димитра и, наконецъ, двое юношей, изъ которыхъ одинъ, изнѣженный, подложилъ подъ себя подушку—Діонисъ; другой, обутый въ высокіе сапоги и

держащій на колѣняхъ шляпу,—вѣстникъ боговъ Гермесъ. На другой сторонѣ отъ средней группы болѣе почетное мѣсто занимаетъ женская фигура; конечно, это—Аѳина. Затѣмъ бородатый мужчина, который и сидя опирается на посохъ,—хромой божественный кузенцъ Гефестъ, далѣе, въ концѣ, представленъ крылатый мальчикъ съ зонтикомъ, облокотившійся на колѣни матери,—Эротъ съ зонтикомъ Афродиты, положившей лѣвую руку Эроту на плечо и показывающей на приближающуюся процессію. Въ трехъ оставшихся фигурахъ слѣдуетъ признать недостающихъ еще главныхъ божествъ—Артемиду, Аполлона и Посидона; у Посидона, должно быть, краской на фонѣ былъ изображенъ трезубецъ.

Фризъ уже по длинѣ и мѣсту, занимаемому имъ позади колоннъ, нельзя было окинуть однимъ взглядомъ, поэтому фризъ развивается во времени. Участники дѣйствительной панаѳинейской процессіи, видя сперва западную сторону Парѳенона, затѣмъ идя вдоль сѣверной стороны и останавливаясь, наконецъ, передъ восточной,—смотря на фризъ, какъ бы вновь переживали всѣ моменты торжественнаго шествія. (Фризъ на южной сторонѣ изображаетъ то же самое, что и на западной, а, главнымъ образомъ, на сѣверной сторонѣ).

Слѣдуетъ еще указать на то, что въ этомъ фризѣ лучше, чѣмъ гдѣ-либо, соблюдено заполненіе свободнаго пространства и законъ равноголовія (исокефалія), несмотря на разныя условія, въ которыя поставлены фигуры (среди нихъ и пѣшія, и верховыя); тѣмъ не менѣе, это нисколько не навязчиво,—напротивъ, совершенно не бросается въ глаза и не кажется искусственнымъ. Наиболѣе замѣтно, что фигуры боговъ крупнѣе обыкновенныхъ смертныхъ, но такой характеръ исполненія вполнѣ соотвѣтствуетъ религіозному міровоззрѣнію грековъ. Напр., въ Иліадѣ (XVIII, 519) про боговъ говорится, что

«Всѣмъ отличны они; человѣки далеко ихъ ниже».

(Пер. Н. И. Гнѣдича).

Во фризѣ, несмотря на громадное число участвующихъ лицъ, мы не видимъ однообразія, монотонности, повторенія,—передъ нами живая, двигающаяся въ красивомъ шествіи торжественная процессія. Въ этомъ залѣ фризъ данъ почти полностью съ незначительными пропусками, напр., нѣтъ здѣсь музыкантовъ.

Одна изъ плитъ западной части фриза (сборы) изображаетъ юношу, раздвигающаго ноги коню. Эта группа интересна тѣмъ, что она повторена на одномъ вазовомъ рисункѣ и на памятникѣ римскаго времени (см. Римскій залъ, № 1).

3. Метопы Парѳенона (южная сторона), изображающія битву лапиѳовъ съ кентаврами, кромѣ одной крайней метопы, на которой, повидимому, представлена крылатая вѣстница, что-то докладывающая женскому божеству (Британскій музей).

6. Такъ называемая **Аѳина-Лемнія**, должно быть, копія съ Аѳины Фидія, дара лемносцевъ. Къ торсу (находится въ Дрезденѣ) приставлена голова (находится въ Болоньѣ), въ которой ясно видны черты бронзы, изъ каковаго матеріала былъ сдѣланъ оригиналъ. (См. бронзовую голову **Аѳины—Лемніи** рядомъ, **№ 18**).

Голова Аѳины—Лемніи. № 18.

7. Такъ называемый **Аполлонъ изъ Тибра**, найденный при расчисткѣ русла Тибра (въ 1891 г.), считается принадлежащимъ школѣ Фидія. Находится въ Римѣ, Національный музей.

9. Женская фигура безъ головы и рукъ (такъ называемая **Афродита съ черепахой**), греческій оригиналъ изъ Пергама (находится въ Берлинѣ).

Художественное значеніе этой фигуры однимъ изъ представителей берлинскаго музея было все же нѣсколько преувеличено. Правда, и въ этой статуѣ въ обработкѣ хитона и плаща, пересѣкающаго фигуру, есть нѣкоторая аналогія съ полулежащей описанной выше (в) Восточнаго фронтона; но какъ складки хитона, такъ, главнымъ образомъ, и вѣро-

образно расположенныя складки плаща трактованы несравненно суше и безжизненнѣе.

10. Часть щита съ рельефнымъ изображеніемъ битвы грековъ съ амазонками (находится въ Британскомъ музеѣ); видно знакомство съ щитомъ Аѳины-Парѳеносъ Фидія. На этомъ щитѣ Фидій представилъ себя (лысый, обнаженный старикъ въ плащѣ, замахнувшійся молоткомъ) и Перикла (воинъ въ панцырѣ, полуприкрывшій лицо поднятою правою рукой, въ которой онъ держитъ мечъ); см. также 19. 20. двѣ гермы **Перикла: № 19** (съ надписью «Периклъ») въ Британскомъ музеѣ; **№ 20** (съ надписью «Периклъ сынъ Ксанѳиппа аѳинянинъ») въ Ватиканскомъ музеѣ, Римъ).

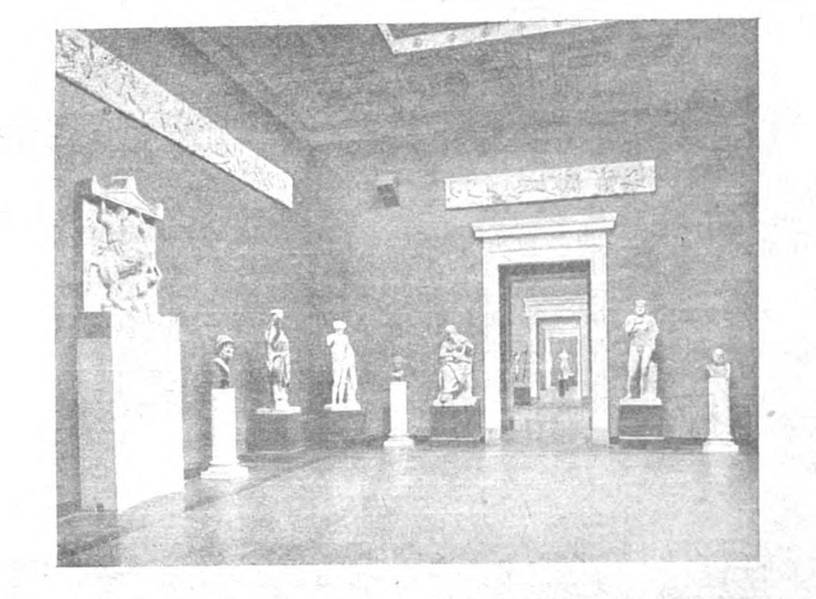
Аѳина—Воительница. № 11

11. Колоссальная *статуя Аѳины*, дающая представленіе о бронзовой статуѣ Фидія — **Аѳинѣ-Воительницѣ** (Аѳина-Промахосъ). Фигура составлена изъ такъ называемаго Торсо-Медичи (въ Ecole des Beaux Arts, Парижъ) и головы, находящейся въ Вѣнѣ.

12. Женская головка изъ **Аргоса**, греческій оригиналъ (хранится въ Аѳинахъ).

13. Женская фигура (такъ называемая **Каріатида** изъ портика Эрехѳейона, см. Греческій Дворикъ, № 3; Аѳины). Эта каріатида стоитъ на лѣвомъ отъ зрителя крылѣ портика, позади крайней лѣвой фигуры.

15. Дискоболъ, соединяемый съ именемъ Алкамена; находится въ Ватиканѣ; статуя эта, вѣроятно, аттической работы, показываетъ намъ моментъ передъ метаніемъ диска (ср. № 4а и № 6б, Залъ Олимпіи); чтобы не утомить правой руки, Дискоболъ держитъ дискъ въ лѣвой, но пальцы правой какъ бы уже готовы принять дискъ. Глазами Дискоболъ словно намѣчаетъ и схватываетъ ту точку, до которой онъ намѣренъ бросить дискъ.



VIII.

Залъ конца V вѣка.

Сооруженъ на средства Л. С. Полякова.
№ 3—даръ К. Т. Солдатенкова.

Залъ этотъ является продолженіемъ зала Фидія и носитъ отпечатокъ эпохи и школы послѣдняго. Вліяніе Фидія отражается въ пониманіи типа божества, величаваго, спокойнаго, идеальнаго. На статуяхъ божествъ еще лежитъ печать боготворенія, онѣ не лишены пока значенія кумировъ; но начинаютъ проявляться и новыя теченія.

Заслуживаютъ здѣсь особеннаго вниманія слѣдующіе памятники:

1 и 2. Нереиды съ такъ наз. **Памятника съ Нереидами** въ Ксаноѣ въ Ликіи. Оригиналы находятся въ Британскомъ

музеѣ. Интересно сравнить способы передачи разной матеріи, покрывающей юныя тѣла той и другой Нереиды. Нереиды не касались ногами базы, а соединены съ нею— въ одномъ случаѣ водяной птицей, въ другомъ случаѣ— дельфиномъ; получается красивое впечатлѣніе, словно Нереиды плавно и безшумно скользятъ по поверхности моря.

3. По Кефисодоту. **Эйрена** и **Плутосъ**; оригиналъ—въ Мюнхенѣ. Въ статуѣ, подъ видомъ матери и сына, олицетворена интересная идея мира и проистекающаго отсюда богатства. Весьма вѣроятно, что эта группа была заказана аѳинянами Кефисодоту, отцу Праксителя, послѣ счастливой для нихъ битвы при Левкадѣ и заключенія мира со Спартой въ 375 году до Р. Х., когда въ Афинахъ былъ введенъ культъ Эйрены. Рогъ изобилія, реставрированный на основаніи монетнаго изображенія, нѣсколько не гармонируетъ съ группою. Дошедшая до насъ мраморная статуя является копіей съ бронзоваго оригинала, что замѣтно въ характерѣ обработки волосъ, локоны которыхъ какъ бы скручены изъ проволоки, и въ обработкѣ одежды (см. «Введеніе», стр. 62; ср. № 8, залъ Олимпіи).

4. Колоссальная **статуя** *Геры*, реставрированная въ видѣ **Димитры**. Оригиналъ—въ Римѣ, Ватиканъ.

5. **Аполлонъ** въ торжественной одеждѣ киѳарода; раньше эту статую считали за Музу (*Муза Барберини*). Оригиналъ—въ Мюнхенѣ.

6. **Надгробный памятникъ Дексилея**, интересный по непринужденности, группировкѣ, удачному и умѣлому заполненію пространства и красотѣ линій, по характеру исполненія близкій къ парѳенонскому фризу. Оригиналъ—въ Аѳинахъ. Внизу надпись: «Дексилей (сынъ) Лисанія ѳорикіецъ родился въ архонтство Тисандра, погибъ въ архонтство Эвбулида въ кориѳскую войну въ числѣ пяти всадниковъ». (Кориѳская война была въ 394 году до Р. Хр.).

7. **Фигалійскій фризъ** съ храма Аполлона въ Бассахъ близъ Фигаліи, изображающій столь излюбленный греческими художниками мотивъ битвы грековъ съ амазонками и лапиѳовъ съ кентаврами. Пылъ битвы наиболѣе страстно и сильно выраженъ въ той сценѣ, гдѣ кентавръ, перепрыгнувъ

черезъ своего убитаго товарища, въ бѣшенствѣ кусаетъ одного лапиѳа и бьетъ копытами заднихъ ногъ въ щитъ другого лапиѳа; или въ сценѣ, гдѣ кентавръ сорвалъ одежду съ женщины, ищущей спасенья въ ногахъ идола; за такое кощунство кентавра тотчасъ же слѣдуетъ по пятамъ наказаніе— кентавръ уже настигнутъ юнымъ лапиѳомъ. Воины безжалостно топчутъ амазонокъ ногами, грубо срываютъ ихъ за волосы съ коней, и одинъ даже стаскиваетъ амазонку съ алтаря, гдѣ она тщетно искала и надѣялась найти спасеніе. Впервые появляется здѣсь идиллическая нотка: мы видимъ женщину съ маленькими дѣтьми на рукахъ; амазонку, за-

Голова мальчика. № 9.

Бюстъ Діониса (такъ наз. Платонъ). № 10.

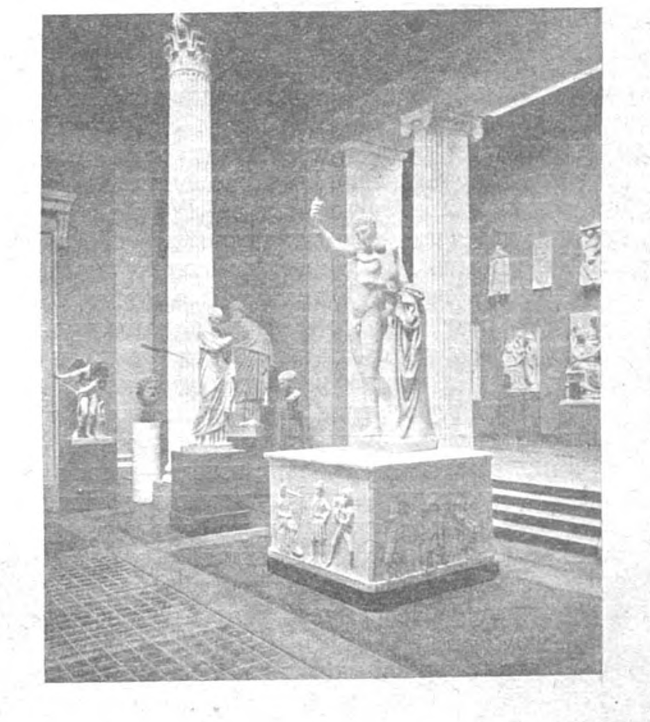
ступающуюся за раненаго грека; видимъ раненаго грека, уводимаго съ поля битвы товарищемъ. (Оригиналъ—въ Британскомъ музеѣ).

Въ фигалійскомъ фризѣ скульпторъ рѣшается изображать фигуры, обращенныя спиною къ зрителю, чего скульпторъ парѳенонскаго фриза тщательно избѣгалъ.

8. Варіантъ **головы Менелая** (въ Ватиканѣ), изъ группы Менелая съ трупомъ Патрокла, находящейся во Флоренціи. Патетическое выраженіе, а главное, сложное построеніе группы заставляетъ относить ее къ болѣе позднему времени.

9. **Голова мальчика** (большая часть бюста реставрирована). Въ оригиналѣ, находящемся въ Мюнхенѣ, вмѣсто глазъ пустыя отверстія, но позолота на губахъ сохранилась (см. стр. 79).

10. Бронзовый бюстъ, долгое время считавшійся за изображеніе Платона. Теперь намъ портретныя черты Платона извѣстны (см. Залъ XI, № 23); прическа и широкая повязка у разсматриваемой головы несомнѣнно свидѣтельствуютъ, что передъ нами **Діонисъ**. Въ греческомъ искусствѣ мы имѣемъ два типа Діониса: въ видѣ прекраснаго обнаженнаго юноши съ длинными локонами, иногда съ почти женственными чертами (см. Залъ XIV, № 23), и въ видѣ бородатаго мужчины (см. Залъ XIV, № 22) въ богатой одеждѣ (см. Залъ IX, № 12). Тщательно расчесанные, подоткнутые подъ широкую повязку волосы и борода, обрамленная отдѣльно отлитыми и затѣмъ припаянными завитками, имѣютъ характеръ не архаичности, а особой торжественности. Голова опущена, въ сжатыхъ губахъ и искривленныхъ бровяхъ сказываются печаль и тяжелыя думы; удрученность подчеркивается еще и тѣмъ, что, судя по сильно развитому затылку, мы имѣемъ передъ собою бюстъ мощной фигуры. Изъ страннаго сочетанія положенія головы и плечъ ясно видно, что нашъ бюстъ художникомъ не задуманъ, какъ таковой, а представляетъ часть цѣльной фигуры (приблизительно въ такомъ видѣ изображенъ опьяненный Діонисъ на рельефѣ въ Залѣ XIII, № 10).



IX.

Залъ Праксителя. IV в. до Р. Хр.

Сооруженъ на средства М. С. Скребицкой, рожденной Юрьевичъ, изъ Петрограда, въ память ея отца генералъ-адъютанта Семена Юрьевича. №№ 3, 11—даръ К. Т. Солдатенкова; №№ 4, 5, 7, 9—даръ К. С. Попова.

Залъ названъ именемъ второго, послѣ Фидія, великаго представителя греческой пластики. Въ лицѣ Праксителя аттическая пластика нашла свое наиболѣе чистое выраженіе

и достигла почти вершины возможнаго. Искусство Праксителя—искусство той эпохи, когда новыя вѣянія начали сказываться во всей своей силѣ: вѣра въ боговъ уже была сильно поколеблена, въ міровоззрѣніи грековъ выступили новыя задачи, центромъ вниманія дѣлается человѣкъ. Искусство, не находя для себя заказовъ въ Греціи, начинаетъ служить чужбинѣ, гдѣ оно встрѣчало хорошій пріемъ, и греческіе художники еще задолго до Александра В. работаютъ для чужихъ странъ. Интимное, болѣе земное искусство Праксителя ближе и понятнѣе, чѣмъ строгая скульптура Фидія, но все-таки связь съ эпохой послѣдняго не порвана; благородство и достоинство все еще остаются лучшими качествами и преимуществами статуарныхъ произведеній Праксителя. Выраженіе чувства внутренней жизни,—вотъ то новое, что внесъ этотъ художникъ; голова,—этотъ показатель души,—въ произведеніяхъ Праксителя пріобрѣтаетъ чарующую прелесть и одухотворенную красоту.

Любимымъ матеріаломъ Праксителя былъ мраморъ, какъ матеріалъ, тонко и красиво передающій и воплощающій замыселъ скульптора. Большихъ композицій Пракситель избѣгалъ.

Болѣе древней пластикѣ подчеркиваніе душевныхъ переживаній вообще не было свойственно. Придавъ большое значеніе выраженію жизни духа, Пракситель измѣнилъ и постановку своихъ статуй. Столбики, древесные стволы и другія опоры являются у Праксителя необходимыми элементами, придавая положенію фигуръ нѣкоторую изнѣженность, утонченность, усталость, нервную утомленность. Подпорки въ видѣ древесныхъ стволовъ и т. д. были необходимы и въ силу того, что центръ тяжести статуи выходилъ изъ предѣла площади, занимаемой ногами фигуръ; это—новый мотивъ, введенный и красиво использованный Праксителемъ. То обстоятельство, что тѣло опирается на стоящую рядомъ подпорку, внесло въ положеніе статуи мягкій ритмъ, такъ гармонирующій съ нѣжными, тонкими формами тѣла; ритмъ при этомъ измѣняется сообразно тому, выше ли опора (напр., у Аполлона-Савроктона, № 7), или ниже (какъ, напр., у Гермеса или у отдыхающаго Сатира, № 1, № 6).

Вмѣсто прежняго прямого положенія статуй Пракситель ставилъ свои фигуры такъ, чтобы линіи тѣла все время находились какъ бы въ потокѣ движенія.

Трудно сказать, какія статуи въ этомъ залѣ являются лучшими, но все-таки можно указать, какъ особенно выдающіяся, слѣдующія:

I. Гермесъ съ младенцемъ Діонисомъ, найденный въ 1877 году въ Олимпіи; оригиналъ находится тамъ же. Реставрированъ Шаперомъ. Это—*подлинное* произведеніе Праксителя, дающее намъ возможность вполнѣ ознакомиться съ характеромъ его творчества. Мастерство исполненія, изящныя формы сильнаго, стройнаго, красиваго тѣла, изумительная нѣжность контуровъ и изгибовъ, нѣжная, чистая кожа, тонкіе, красиво вьющіеся волосы, дивный профиль, глубоко сидящіе глаза, энергичный, мыслящій лобъ, правильный носъ, красиво очерченный ротъ,—вотъ, что получаемъ мы даже отъ поверхностнаго созерцанія этого безсмертнаго произведенія. Теперь постараемся болѣе точно и подробнѣе разсмотрѣть **голову Гермеса (№ 2)**. Невысокій лобъ съ заросшими волосами висками придаетъ лицу Гермеса особенную моложавость. Но низость лба не служитъ во вредъ выраженію интеллигентности, такъ какъ разстояніе отъ начала волосъ до высоты темени очень значительное. Если посмотрѣть на голову въ профиль, то мы увидимъ, что носъ Гермеса является прямымъ продолженіемъ лба,—передъ нами такъ называемый античный профиль; однако, эта линія лба и носа не проведена будто по линейкѣ, какъ это мы часто видимъ на камеяхъ, а извилиста и оживленна. Разстояніе между носомъ и верхней губой очень маленькое. Нижняя челюсть отступаетъ нѣсколько назадъ и выдвинутъ только подбородокъ, чтобы не лишить лица доли энергіи. Преобладаніе верхнихъ частей (округленная голова, выдающійся лобъ) надъ нижними, именно,—надъ мало подчеркнутыми и развитыми челюстями, преобладаніе частей, съ которыми мы связываемъ интеллигентность, духовность, надъ частями, такъ сказать, животными, служащими для питанія, придаетъ особенную нѣжность и мягкость всей головѣ. То же впечатлѣніе мы выносимъ при взглядѣ спереди: лицо

быстро суживается книзу, мы имѣемъ передъ собой такъ наз. нѣжный овалъ. Несмотря на мягкость обработки поверхности, въ особенности глазъ и губъ, ясно чуствуются кости, какъ скулы, такъ и нижная челюсть, образующая приблизительно по серединѣ трудно уловимый уголъ.

3 и 4. **Афродита Ватиканская** (оригиналъ находится въ Ватиканѣ, Римъ) и **Афродита Мюнхенская** (оригиналъ— въ Мюнхенѣ). Сама художественная склонность вела Праксителя къ изображенію женской красоты. Праксителю первому удалось дать полное выраженіе красотѣ и теплой прелести обнаженнаго женскаго тѣла, и этимъ онъ открылъ новую богатую область для послѣдующей творческой дѣятельности греческихъ скульпторовъ, многократно воспроизводившихъ въ тѣхъ или другихъ видоизмѣненіяхъ типъ богини любви. Обѣ упомянутыя Афродиты восходятъ къ особенно знаменитому въ древности оригиналу Афродиты, изваянной Праксителемъ для *Книдоса* (городъ въ Малой Азіи). Къ тому же оригиналу восходитъ и **голова Афродиты** изъ частнаго собранія *Кауфмана* въ Берлинѣ (**№ 5**). Въ художественномъ отношеніи эта голова превышаетъ головы упомянутыхъ двухъ статуй, такъ какъ она лучше позволяетъ понять и вполнѣ оцѣнить знаменитый «влажный» (τὸ ὑγρόν) взглядъ богини любви и красоты, взглядъ нѣжащій, полный томленія и призыва.

Голова Афродиты Книдской (собр. Кауфмана). № 5.

«Роскошное и радостное выраженіе придаютъ лицу Афродиты двѣ черты: полныя желанія, улыбкою раскрывающіяся уста (τὸ σεσηρέναι) и страстныя, *влажныя* очи (τὸ ὑγρόν): что выражаетъ скульптура нѣсколько приподнятой нижней вѣкой. «У насъ, *глаза съ поволокой*, можетъ быть, заключаютъ и греческое τὸ ὑγρόν, но выражаютъ не формою, не очертаніемъ вѣкъ опредѣляемый взглядъ, а призывающее и нѣжно стремящееся движеніе взоровъ: греческое τὸ ὑγρόν прекрасно выражается очертаніемъ скульптуры, очи съ по-

волокою можетъ изобразить только живопись». (*Ѳ. Буслаевъ.* Мои досуги, часть первая, стр. 33 и 34).

6 и 7. Какъ на копіи съ Праксителевыхъ произведеній можно еще указать на **Отдыхающаго Сатира** (находится въ Капитолійскомъ музеѣ, Римъ) и на **Аполлона-Савроктона** (Аполлонъ-Ящероубійца), находящагося въ Ватиканѣ, Римъ. Тѣло Сатира крѣпче, но менѣе благородно и стройно, чѣмъ нѣжное, юное тѣло Аполлона-Савроктона.

8. Такъ наз. **Аполлино** (находится во Флоренціи), юношеское тѣло котораго приняло женственныя формы, особенно ясно выразившіяся въ бедрахъ и формахъ живота.

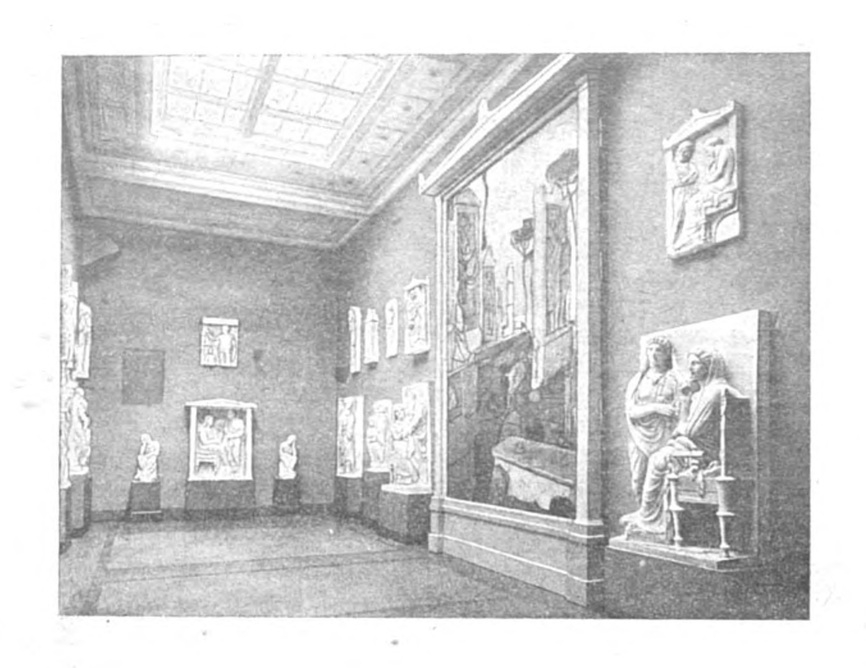
9. Какъ греческій оригиналъ, заслуживаетъ вниманія еще **голова** такъ наз. **Эвбулея** (подземный богъ), которую на первыхъ порахъ сочли за оригиналъ Праксителя. Отмѣтимъ гладко трактованную поверхность лица и шероховатую поверхность волосъ. Оригиналъ находится въ Аѳинахъ.

Голова Асклепія. № 10.

10. Голова Асклепія съ о. Милоса (находится въ Британскомъ музеѣ). При всемъ величіи на этомъ лицѣ лежитъ особый отпечатокъ доброты и кротости, какъ это и подобаетъ богу-врачу.

11. Заслуживаетъ особеннаго вниманія, какъ оригиналъ, нѣсколько строгая по формамъ, красивая, задумчивая **Голова Дѣвушки** съ своеобразною, изящною прической. Находится въ Мюнхенѣ.

12. Діонисъ (Ватиканскій музей; вырѣзанная на краѣ плаща на груди надпись «Сарданапаллъ»—невѣрное наименованіе статуи). Величавое спокойствіе и торжественное одѣяніе придаютъ фигурѣ что-то жреческое. Статуя восходитъ къ оригиналу начала IV ст. до Р. Хр. (См. Залъ VIII, № 10; Залъ XIII, № 10; Залъ XIV, № № 22 и 23).



X.

Залъ древне-греческихъ надгробныхъ рельефовъ. V—IV вв. до Р. Хр.

Сооруженъ на средства Н. И. Пастухова. Скульптуры сего Зала принесены въ даръ Ю. С Нечаевымъ-Мальцовымъ; декоративное панно (раб. академика А. Я. Головина)—даръ А. Г. Подгорѣцкой, рожд. Захарьиной.

Въ этомъ залѣ собраны наиболѣе типичные и представляющіе значительный историко-художественный и бытовой интересъ памятники погребальнаго характера: рельефы, вазы и также статуи, имѣющія близкое отношеніе къ печальному тону надгробій.

Надгробіе, въ большинствѣ случаевъ, является памятникомъ, гдѣ усопшій представленъ въ характерномъ и поэтическомъ положеніи: воинъ, напр., изображенъ въ полномъ вооруженіи, юноша—приготовляющимся принять участіе въ гимнастическихъ упражненіяхъ, мальчикъ представленъ со своимъ любимымъ ручнымъ животнымъ (напр., съ зайцемъ), женщина изображена разсматривающей и перебирающей свои украшенія и драгоцѣнности. Памятниковъ, посвященныхъ изображенію одного лица, меньше, чѣмъ надгробій коллективныхъ, на которыхъ мы видимъ рядъ лицъ (мужъ, жена, дѣти, родственники, слуги). Какъ извѣстно, представленія грековъ о загробной жизни были въ общемъ мрачными, греки вѣрили, что самое лучшее въ мірѣ—земная жизнь, земныя радости, но тѣмъ не менѣе мы не замѣтимъ въ надгробіяхъ выраженія страха смерти,—почти всюду царитъ только легкая, обвѣянная поэтической дымкой грусть, элегическая участливость. Рѣдко увидимъ на рельефахъ фигуры старыхъ людей, словно греки никогда не умирали въ преклонномъ возрастѣ: и въ надгробіяхъ эллины хотѣли отражать только яркость и красоту земного существованія, какъ бы забывая о старости, дряхлости и безсиліи. Въ Аттикѣ былъ развитъ крайне интересный видъ надгробныхъ памятниковъ въ формѣ сосудовъ (лекиѳы). Надгробные лекиѳы украшались рельефными изображеніями и имѣли надпись. Въ болѣе крупныхъ надгробныхъ памятникахъ рельефъ порою бываетъ настолько выпуклымъ, что фигуры на первомъ планѣ представляютъ изъ себя почти статуи.

Слѣдующія надгробія заслуживаютъ особеннаго вниманія:

1 и 2. Къ группѣ надгробій, изображающихъ женщинъ, перебирающихъ драгоцѣнности, принадлежатъ наиболѣе ранніе памятники этого рода:

1. Памятникъ Филиды, найденный на о. Ѳасосѣ и нынѣ находящійся въ Луврѣ, съ надписью «Филида (дочь) Клеомеда». Надгробіе показываетъ женщину, сидящую на стулѣ и обращенную вправо; на колѣняхъ—шкатулка, изъ которой женщина вынимаетъ какое-то украшеніе.

2. Памятникъ Гегесо, стоящій до сихъ поръ въ Аѳинахъ,

на древнемъ кладбищѣ Керамикѣ, съ надписью «Гегесо (дочь) Проксена». Надгробіе изображаетъ сидящую женщину, обращенную влѣво, передъ ней стоитъ служанка и держитъ шкатулку, изъ которой госпожа изящнымъ жестомъ правой руки вынимаетъ украшенія, какъ бы любуясь ими въ послѣдній разъ. Интересно отмѣтить и здѣсь исокефалію (см. Залъ Фидія. Парѳенонъ, № 4): голова сидящей Гегесо находится почти на одномъ уровнѣ съ головою стоящей служанки. Характерна для даннаго времени (начало IV в. до Р. Хр.) трактовка одежды, съ ея немногочисленными, но опредѣленными складками, похожей на смоченную матерію, прильнувшую къ тѣлу.

3. Интересный мотивъ представляетъ **памятникъ Аменоклеи** (съ надписью «Аменоклея, дочь Андромена»), находящійся въ Аѳинахъ: служанка подвязываетъ своей госпожѣ сандалію, а та, чтобы не потерять равновѣсія, слегка опирается пальцами о голову наклонившейся служанки (надъ № 4).

4. Подъ этимъ надгробнымъ рельефомъ мы видимъ одинъ изъ лучшихъ памятниковъ (находится въ Аѳинахъ), на которомъ выраженіе грусти передъ разлукой достигнуто не столько лицами, сколько движеніями и осанкой. **Надгробіе** изображаетъ **прощаніе двухъ женщинъ** (матери и замужней дочери). Сидящая женщина не только держится правою рукой за руку стоящей, но и пальцами лѣвой руки нѣжно дотрагивается до ея запястья. При этомъ сидящая женщина подалась впередъ и отставила правую ногу назадъ, какъ-будто готовая встать съ своего сидѣнія; чувствуется, что ей очень тяжело разстаться.

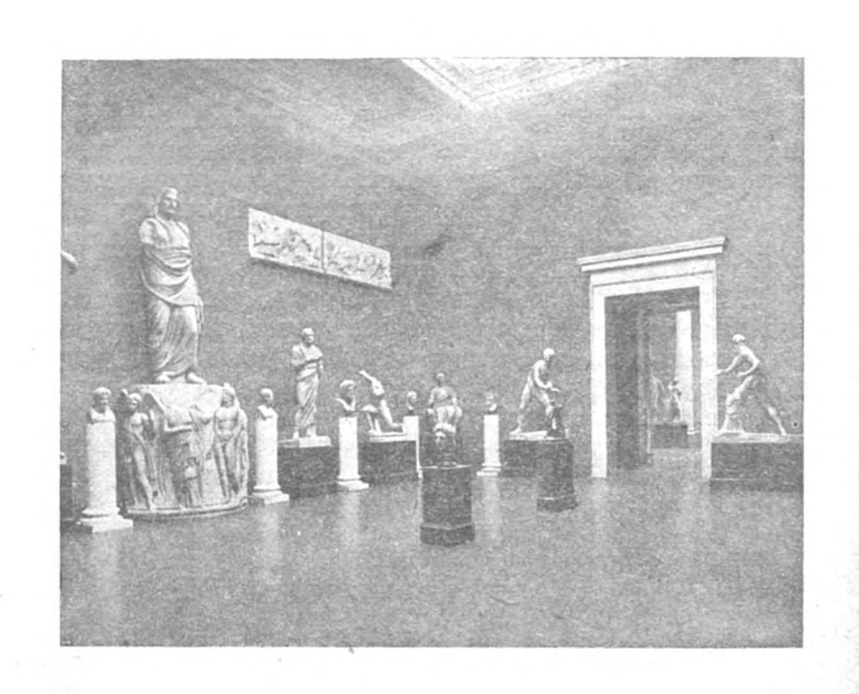
5. На той же стѣнѣ, гдѣ помѣщенъ памятникъ Филиды, мы видимъ **рельефъ съ изображеніемъ воина, жены и служанки.** Съ женщиной, сидящей на стулѣ, прощается мужчина въ полномъ боевомъ вооруженіи: можетъ быть, этимъ говорится, что онъ погибъ на полѣ брани. Подъ стуломъ женщины ребенокъ хватается руками за ея одежду, около него собака. Въ глубинѣ служанка. (Оригиналъ находится въ Берлинѣ).

6. Противъ этого памятника виситъ **одинъ изъ** лучшихъ по работѣ **рельефовъ**, найденный **въ Илиссѣ** и сближаемый

съ искусствомъ Скопаса. (Оригиналъ находится въ Аѳинахъ). Представленъ *юноша*, въ ногахъ котораго мы видимъ маленькаго *слугу*, совершенно убитаго горемъ (не заснувшаго, какъ это можетъ показаться на первый взглядъ, ибо глаза у него открыты), и собаку. Передъ юношей, опершись на посохъ, въ глубокой грусти стоитъ *старикъ-педагогъ*.

7. Надгробный лекиѳъ Миррины, съ надписью «Миррина», находящiйся въ частномъ собранiи въ Аѳинахъ. Мы видимъ Гермеса-Психопомпа, взявшаго лѣвой рукой правую руку Миррины и идущаго влѣво. Лѣвой рукою Миррина подобрала свое платье, чтобы оно не мѣшало ей слѣдовать за Гермесомъ. На другой сторонѣ лекиоа изображены бородатый мужчина, юноша и между ними дѣвушка: это, навѣрное, родственники и служанка Миррины.

Надгробный рельефъ изъ Илисса. № 6.



XI.

Залъ Лисиппа. IV в. до Р. Хр.

Сооруженъ П. Г. Шелапутинымъ въ честь Ея Королевскаго Величества Королевы Эллиновъ ОЛЬГИ КОНСТАНТИНОВНЫ. Изваянія №№ 2, 6, 14, 17 принесены въ даръ Л. С. Поляковымъ. Портретные бюсты грековъ и римлянъ (Залы: XI, XIII, XIV, XV)—даръ А. Д. Мейна; № 20—даръ Н. С. Мосолова.

Залъ названъ по имени скульптора, который, работая во второй половинѣ IV столѣтія, т. е. къ концѣ эллинской эпохи, передалъ свое вліяніе и слѣдующей эллинистической эпохѣ, началомъ которой можно считать смерть Александра

Великаго (323 г. до Р. Хр.) и распаденіе его царства на рядъ отдѣльныхъ государствъ. Эллинское искусство окончательно перестаетъ быть единымъ, развѣтвляется на школы; сильнѣе, чѣмъ прежде, выступаетъ на первый планъ индивидуальность художника; большое развитіе получаетъ въ эту эпоху портретное искусство,—яркій показатель характернаго для данного времени значенія человѣческой личности.

Атлетъ Лисиппа. № 1.

Лисиппъ работалъ исключительно въ бронзѣ. Не пройдя никакой школы, онъ учился только у природы. Послѣ Поликлета, давшаго такъ наз. «канонъ» нормальнаго мужского тѣла, Лисиппъ подвергнулъ поликлетовскія пропорціи тѣла передѣлкѣ, придавъ ему бо́льшую легкость, гибкость и стройность. Пропорціи тѣла, установленныя Лисиппомъ, на долгое время сдѣлались академическими образцами, служа предметомъ тщательнаго изученія и примѣромъ подражанія. Нагляднымъ показателемъ этихъ новыхъ пропорцій тѣла служитъ: **1. Атлетъ** (*Apoxyomenos*) Лисиппа, находящійся въ Ватиканѣ, Римъ. По сравненію съ тяжеловѣснымъ и нѣсколько грузнымъ Копьеносцемъ Поликлета, — Атлетъ Лисиппа обладаетъ изящными пропорціями: руки и ноги у него стройнѣе, верхняя часть туловища — короче, голова — меньше; ноги поставлены широко, что придаетъ всей фигурѣ легкость и подвижность. Въ обработкѣ волосъ обращено вниманіе на свѣтотѣнь. Этотъ живописный элементъ принятъ во вниманіе и въ трактовкѣ всего тѣла. Лисиппъ подчеркнулъ въ этой статуѣ третье измѣреніе—глубину—тѣмъ, что руки его Апоксіомена сильнѣе и значительнѣе, чѣмъ у прежнихъ статуй, вытянуты впередъ. Къ Лисиппу восходятъ также: **2. Отдыхающій Арей** (такъ наз. Аресъ Людовизи, Эротъ въ его ногахъ—позднѣйшая прибавка), въ Національномъ музеѣ, Римъ, и **3. Молящійся мальчикъ** (Берлинъ).

Кромѣ статуй, Лисиппъ создалъ цѣлую галлерею портретовъ, изъ которыхъ особенно знамениты портретные **бюсты Александра Великаго**, реально и жизненно передающіе гордый характерный наклонъ головы Александра. Заслуживаютъ быть упомянутыми: **4. герма** Александра В. съ надписью «Александръ (сынъ) Филиппа Макед...» (находится въ Луврѣ), **5. голова** Александра В. (въ Британскомъ музеѣ) и **21. голова** Александра В., отличающаяся мягкостью техники (оригиналъ въ Константинополѣ).

Здѣсь же помѣщены скульптуры, восходящія къ Скопасу, работавшему ранѣе Лисиппа. Такъ, по своему направленію, примыкаютъ къ творчеству Скопаса: **6. Мелеагръ** (находится въ Ватиканѣ, Римъ), **7. Гераклъ** (находится въ Лондонѣ, въ музеѣ Lansdown), **8. Димитра Книдская**, эта Mater Dolorosa античнаго міра (находится въ Британскомъ музеѣ), **9—10. двѣ** мужскія **головы** (оригиналы изъ школы Скопаса) **съ фронтона** *храма* **Аѳины Алеи въ Тегеѣ** (находятся въ Аѳинахъ). Скопасъ соединилъ въ своемъ творчествѣ пелопонесское и іонійско-аттическое художественныя теченія. Кромѣ собственной Греціи, Скопасъ (вмѣстѣ съ нимъ также Тимоѳей, Леохаръ и Бріаксидъ) принималъ дѣятельное участіе въ постройкѣ и скульптурныхъ украшеніяхъ Мавсолея, памятника Мавсола, царя Каріи (Малая Азія). Мавсолей представленъ здѣсь портретной статуей, по всей вѣроятности,— самого Мавсола, и фризомъ. **11. Статуя Мавсола** (оригиналъ въ Британскомъ музеѣ) поставлена здѣсь на *нижній* **барабанъ колонны** *изъ* **храма Артемиды въ Эфесѣ** (**№ 12;** оригиналъ— въ Британскомъ музеѣ). Сюжетомъ для **13. фриза съ Мавсолея** (находится въ Британскомъ музеѣ) и на этотъ разъ послужила битва грековъ съ амазонками. Фризъ словно дышетъ ожесточеніемъ и яростью. Амазонки представлены весьма стройными, высокими, напоминающими по своему тѣлосложенію не столько женщинъ, сколько юношей,— такова, напр. (на одной изъ среднихъ плитъ), обнаженная амазонка, замахивающаяся сѣкирой на наступающаго греческаго воина.

На двухъ мужскихъ головахъ съ фронтона храма Аѳины Алеи въ Тегеѣ можно видѣть и изучать характеръ пріема

Скопаса въ трактовкѣ головы: мы видимъ, что глаза глубоко сидятъ въ орбитахъ, при чемъ внѣшніе углы глазъ прикрыты; кости лица чувствуются такъ же ясно, какъ у Праксителя, но только очертаніе лица болѣе угловато, нижняя челюсть выдвинута болѣе, подбородокъ—энергичнѣе, общее выраженіе лица полно страсти, и порыва, какой-то внутренней борьбы.

Въ **14. Ганимедѣ**, уносимомъ орломъ (группа находится въ Ватиканѣ, Римъ) и въ **15. Аполлонѣ**, извѣстномъ намъ подъ названіемъ **Бельведерскаго** (находится въ Ватиканѣ, Римъ) усматриваютъ копіи съ произведеній Леохара, современника Скопаса. Аполлонъ, восторженно описанный отцомъ археологіи Винкельманомъ, долгое время считался самой прекрасною статуей, дошедшей до насъ изъ древняго міра; вспомнимъ, напр., слѣдующіе стихи *А. Н. Майкова*, написанные въ 1845 году:

«Въ ушахъ звенитъ стрѣла изъ лука Аполлона,
И лучезарный самъ, съ дрожащей тетивой,
Восторгомъ дышащій, сіяетъ предо мной...»

Но теперь, съ открытіемъ оригинальныхъ греческихъ произведеній, слава его значительно поблекла [ср., напр., живое тѣло Праксителевскаго Гермеса (Залъ Праксителя, № 1) съ точенымъ корпусомъ и оконечностями Аполлона Бельведерскаго].

Весьма заманчивой является гипотеза, что эта статуя была изваяна по поводу очень важнаго для Дельфъ событія. Въ 278 г. до Р. Хр. опустошавшіе Грецію галлы подошли къ самымъ Дельфамъ, но затѣмъ, безъ всякаго видимаго основанія, они отступили: по преданію, галловъ устрашилъ Аполлонъ, покровитель Дельфъ. Божество, дѣйствительно, представлено элегантно, но вмѣстѣ съ тѣмъ грозно проходящимъ передъ строемъ враговъ, держа въ лѣвой рукѣ лукъ, а въ (реставрированной) правой, должно быть, стрѣлу; но теперь указано было на то, что въ этой рукѣ онъ держалъ очистительную лавровую вѣтвь, слѣды которой остались еще на древесномъ стволѣ. Въ такомъ случаѣ Аполлона слѣдуетъ понимать болѣе широко, какъ божество, карающее преступленія, но и освобождающее человѣка отъ гнетущихъ его совѣсть грѣховъ. Аполлонъ, такимъ образомъ, изобра-

женъ, какъ онъ представлялся Эсхилу, отгоняющимъ Эриний отъ прощеннаго имъ Ореста:

«Уйдите прочь скорѣй изъ храма! Такъ велю:
Покиньте вы святилище пророчества,
Чтобъ вдругъ не ринулся крылатый свѣтлый змѣй
Моею пущенный златою тетивой!»
(Эсхилъ, Евмениды, ст. 179 сл.; пер. г-на Ш.).

Не можетъ быть сомнѣнія, что оригиналъ былъ бронзовый, на что указываютъ трактовка волосъ, клинъ подъ лѣвою ногой и древесный стволъ, связывающіе элластичный шагъ Аполлона и служащіе, вмѣстѣ съ театрально перекинутымъ черезъ лѣвую руку плащомъ, не слѣдующимъ движенію фигуры, въ ущербъ всей композиціи. На основаніи извѣстной бронзовой статуэтки изъ собранія гр. Строганова въ Петроградѣ было высказано мнѣніе, что Аполлонъ въ лѣвой рукѣ держалъ эгиду; но рука (съ кускомъ мѣха) уже по размѣрамъ не можетъ принадлежать къ статуэткѣ, да при томъ вообще строгановскій Аполлонъ теперь не признается античнымъ.

Софоклъ. № 16.

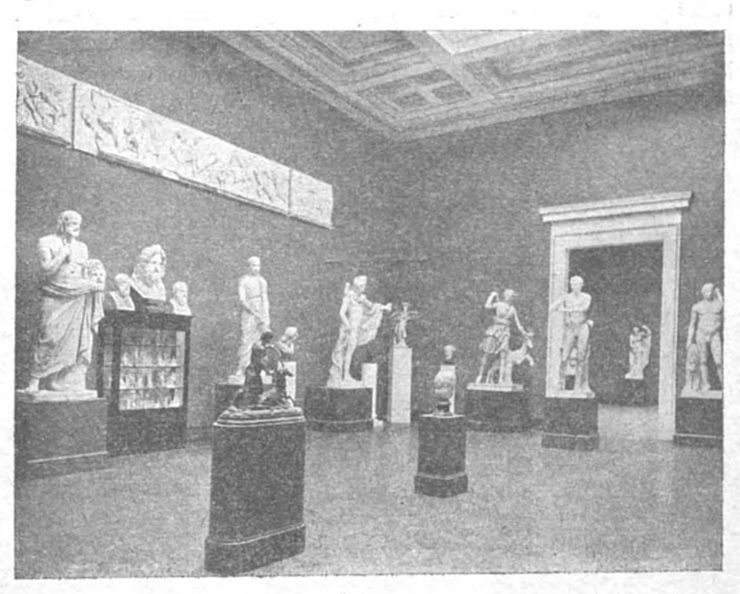
Демосѳенъ. № 17.

Изъ портретныхъ изваяній, впервые ясно сказавшихся въ этомъ залѣ, особеннаго интереса заслуживаютъ, кромѣ Мавсола и Александра В., **статуи 16. Софокла** (находится въ Латеранскомъ музеѣ, Римъ) и **17. Демосѳена** (въ Ватиканѣ,

Римъ): гордая, увѣренная осанка и свѣтлое чело человѣка, всю свою жизнь пользовавшагося за свои трагедіи успѣхомъ и поклоненіемъ, особенно контрастируетъ съ сосредоточенной позой, морщинистымъ лбомъ и скорбно сжатыми губами политическаго оратора, безуспѣшно, въ концѣ концовъ, боровшагося за свободу своего отечества противъ Филиппа Македонскаго.

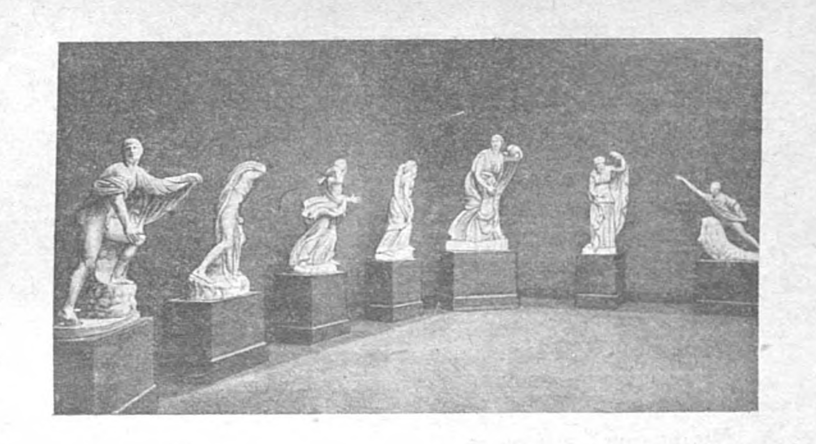
Какъ реальное воспроизведеніе обезображеннаго лица кулачнаго бойца, можетъ служить **18. бронзовая голова изъ Олимпіи** (оригиналъ въ Олимпіи).

19. Отъ входа налѣво по серединѣ стѣны поставлена небольшая витрина съ *терракотовыми фигурками* называемыми обыкновенно **танагрскими** по мѣсту ихъ нахожденія въ беотійскомъ городѣ Танагрѣ. Большая часть выставленныхъ здѣсь фигурокъ не оригиналы, а копіи статуэтокъ, наиболѣе интересныхъ по композиціи и сохранившимся краскамъ.



На витринѣ поставлены бюсты: **22. Сократа** (Римъ, Вилла Альбани), **23. Платона,** съ невѣрной надписью «Зенонъ» (Ватиканскій музей; см. Залъ VIII, № 10) и **24.** такъ наз. **Зевса Отриколи** (Ватиканскій музей). Это—одно изъ самыхъ величественныхъ изображеній верховнаго греческаго божества; прежде усматривали въ бюстѣ отраженіе Зевса Фидія, но теперь, когда все болѣе и болѣе выясняются типы Фидія, нужно отнести оригиналъ этого бюста ко времени не раньше конца IV ст. до Р. Хр.

20. Юный вѣстникъ боговъ **Гермесъ,** присѣвшій, чтобы отдохнуть; фигура его—легкая, стройная, съ мускулатурой, для античной статуи мало разработанной. Голова, съ нѣсколько оттопыренными ушами, носитъ индивидуальный характеръ. На ногахъ не сандаліи (нѣтъ самой существенной части—подошвы), а ремни для прикрѣпленія крыльевъ; скульпторъ хотѣлъ этимъ указать, что его Гермесъ движется не по землѣ, а летаетъ по воздуху. То обстоятельство, что онъ присѣлъ на скалу, этого, конечно, не исключаетъ,—вѣдь и птицы садятся отдохнуть,—а металлическія розетки какъ разъ по серединѣ обнаженной подошвы еще разъ подчеркиваютъ, что воздухъ является сферой Гермеса (Неаполь).



XII.

Залъ Ніобидъ. IV—III вв. до Р. Хр.

Изваянія этого зала принесены въ даръ Е. П. Захарьиной, рожд. Апухтиной.

Еще въ древности не знали точно, кто былъ творцомъ этой группы: Скопасъ или Пракситель. Страстныя, бурныя движенія, патетическое выраженіе лицъ, а также размѣры и сложность композиціи говорятъ за Скопаса, потому что Пракситель не любилъ большихъ группъ. Трудность связать эту группу съ какимъ-нибудь изъ этихъ художниковъ увеличивается и потому, что до насъ дошли только копіи, и еще неизвѣстно, копіи съ какихъ оригиналовъ. Можно только сказать, что оригиналъ принадлежитъ эпохѣ Праксителя и Скопаса. Сюжетъ данной группы—месть Аполлона и Артемиды, за свою мать Латону, Ніобѣ, которая, гордясь своими многочисленными дѣтьми, бросила упрекъ Латонѣ, что у нея только двое дѣтей. Миѳъ этотъ поэтично описанъ у Гомера (Иліада, XXIV, 602—609, пер. Н. И. Гнѣдича), гдѣ Ахиллъ, увѣщевая Пріама, прибывшаго въ его ставку,

чтобы выкупить тѣло Гектора, предлагаетъ убитому горемъ старцу подкрѣпить свои силы ѣдою, ибо

«Пищи забыть не могла и несчастная матерь Ніоба,
Матерь, которая разомъ двѣнадцать дѣтей потеряла,
Милыхъ шесть дочерей и шесть сыновей расцвѣтавшихъ:
Юношей Фебъ поразилъ изъ блестящаго лука стрѣлами,
Мстящій Ніобѣ, а дѣвъ—Артемида, гордая лукомъ.
Мать ихъ дерзала равняться съ румяноланитною Летой:
Лета двоихъ, говорила, а я многочисленныхъ матерь!
Двое сіи у гордившейся матери всѣхъ погубили».

Мы видимъ, что часть дѣтей, пораженныхъ невидимыми стрѣлами, уже убиты, другія—ранены, третьи ищутъ спасенія въ бѣгствѣ. Младшая дочь прильнула къ матери, которая старается всѣмъ своимъ тѣломъ заслонить отъ неминуемой гибели любимое дитя, но тщетно молитъ она разгнѣванныхъ боговъ.

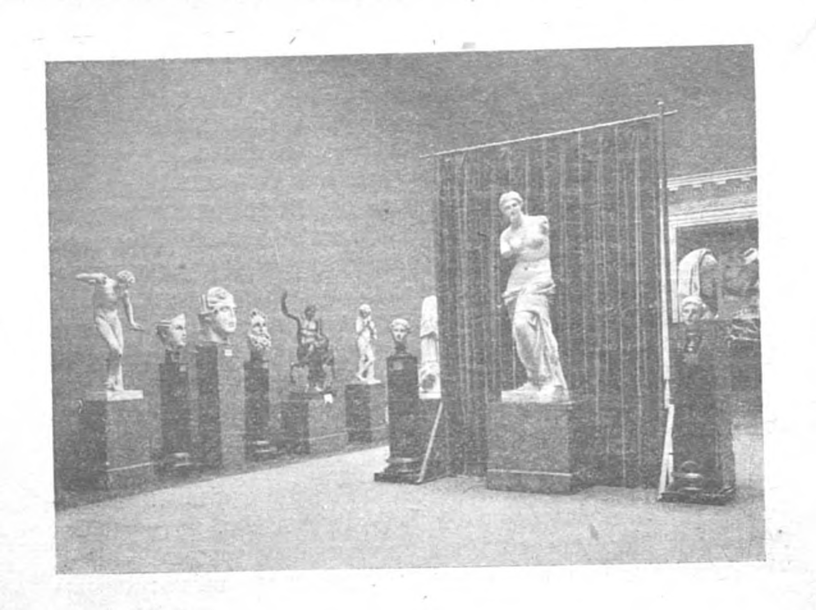
Ніобида Ватиканская. № 1.

О первоначальной красотѣ группы можно судить по лучшей статуѣ (**№ 1**) **бѣгущей Ніобиды**, у которой, къ сожалѣнію, не сохранилось головы (оригиналъ—въ Ватиканѣ, Римъ). Если сравнить Ватиканскую Ніобиду съ (**№ 2**) другой *бѣгущей Ніобидой* (оригиналъ во Флоренціи), то мы наглядно увидимъ, какая разница между этими статуями. Насколько движенія Ватиканской Ніобиды, складки ея одежды, складки развѣвающагося плаща красивы, свободны, непринужденны, настолько въ Ніобидѣ (во Флоренціи) рѣзко бросается въ глаза худшая техника, связанность, грубоватость.

3. **Группа Ніобы съ младшей дочерью** (находится во

Флоренціи) является лучшей послѣ Ватиканской Ніобиды. Выраженіе лица Ніобы полно драматизма. Интересенъ **4. бюстъ Ніобы** (Англія, частная собственность.)

5. Рельефъ *съ изображеніемъ* **гибели сыновей и дочерей Ніобы**, перешедшій въ Императорскій Эрмитажъ изъ собранія Кампана. Судя по нѣкоторымъ другимъ рельефамъ, мы въ правѣ предположить по концамъ его Аполлона и Артемиду, мстящихъ за обиду своей матери. На нашемъ экземплярѣ реставрированныя части удалены. Оригиналы типовъ, которыми воспользовался художникъ, нужно искать въ различныхъ эпохахъ греческаго искусства. Въ павшихъ юношахъ, надъ которыми остается такъ много свободнаго мѣста (что̀ противорѣчитъ требованіямъ греческой пластики лучшаго времени), чувствуется еще нѣкоторая связь съ убитыми воинами на западномъ фризѣ такъ наз. храма Ѳесея (Аѳины). Хорошія традиціи замѣтны въ группѣ налѣво, извѣстной намъ также и изъ другихъ памятниковъ; хороша также фигура юноши (опустившагося на правое колѣно), повтореніе котораго дошло и въ нѣсколькихъ терракотахъ, найденныхъ на югѣ Россіи. Живо представлено стремительное движеніе соотвѣтствующей этому юношѣ Ніобиды; изображеніе ея со спины и исчезновеніе всего лица за правымъ плечомъ доказываетъ сравнительно позднее происхожденіе этого образца. Фигуры средней группы [Ніоба съ дочерью (?)] и отдѣльной Ніобиды въ правомъ концѣ, напротивъ, довольно вялы.



XIII.

Залъ Афродиты Милосской и Лаокоона. III—I вв. до Р. Хр.

Сооруженъ М. А. Морозовымъ въ честь Е. И. В. Великаго Князя СЕРГѢЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА. №1— даръ З. Л. Гюббэ изъ Парижа; изваянія №№ 3, 5, 8 принесены въ даръ П. М. Третьяковымъ.

Названный такъ по имени статуи въ Луврѣ, извѣстной подъ названіемъ Афродиты (Венеры) Милосской, и группы Лаокоона, залъ этотъ показываетъ намъ дальнѣйшее развитіе греческой пластики въ эпоху *эллинистическую*, когда греческое искусство, вмѣстѣ съ греческой литературою и образованіемъ, разсѣялось изъ коренной Эллады и нашло новые центры для своего развитія (Александрія, о. Родосъ, Пергамъ, Антіохія).

Отъ изображенія идеальныхъ фигуръ,—боговъ, героевъ,—искусство переходитъ къ другимъ мотивамъ. Для созданія статуй боговъ теперь недостаетъ прежней искренней вѣры, и, напр., на изображенія Афродиты теперь смотрятъ не только какъ на случай изваять богиню, но и какъ на возможность наиболѣе изящно представить красивое тѣло обнаженной женщины.

Какъ показатель настроенія времени, появляются многочисленныя изображенія Эрота, Психеи. Умножаются изображенія сатировъ, панисковъ и другихъ мелкихъ божествъ. Искусство уже не довольствуется областью реальнаго, оно ищетъ характернаго, новыхъ художественныхъ мотивовъ и формъ [напр., оригинальное смѣшеніе человѣческаго элемента съ животнымъ въ (№ 8) **морскомъ богѣ**, находящемся въ Ватиканѣ, Римъ]. Не останавливаясь на этомъ, искусство начинаетъ вводить въ пластику пейзажъ, архитектурные мотивы, воспроизводить животный, растительный міръ.

Афродита Милосская. № 1.

Изъ находящихся здѣсь скульптуръ вниманія заслуживаютъ слѣдующія:

I. **Афродита** [(Венера) находится въ Луврѣ], найденная въ 1820 году на **о. Милосѣ**, произведеніе скульптора Александра изъ Антіохіи на Меандрѣ; статуя, по всей вѣроятности, относится къ концу II ст. до Р. Х. и восходитъ къ какому-нибудь первоклассному оригиналу. Дошедшая до насъ безъ рукъ, статуя тѣмъ не менѣе невольно приковываетъ вниманіе хорошей, хотя нѣсколько небрежной работой, изяществомъ позы, теплотой, красотою формъ тѣла, строгой прелестью выраженія лица и величавостью. Было сдѣлано много попытокъ реконструкціи.

Въ русской литературѣ высказано было мнѣніе, что эта статуя изображаетъ богиню побѣды; не отрицая сходства съ нѣкоторыми Никами, можно все-таки замѣтить, что отсутствіе крыльевъ исключаетъ такое толкованіе для данной

статуи, а яблоко, которое богиня держала въ лѣвой рукѣ, подтверждаетъ установившееся названіе.

По типу головы къ Афродитѣ Милосской примыкаетъ **2. голова Афродиты изъ Пергама** (нынѣ—въ Берлинѣ).

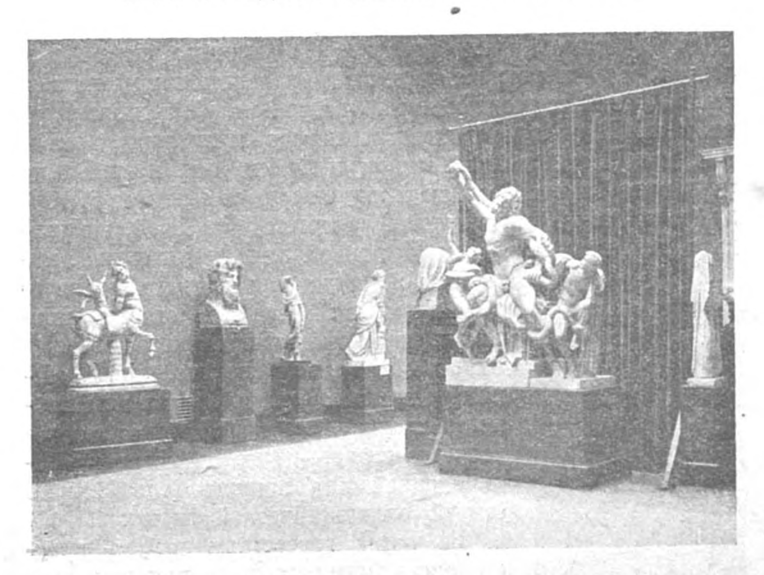
Голова Афродиты изъ Пергама. № 2.

По мягкости трактовки лица, по одухотворенности и почти живописной лѣпкѣ, а особенно по трактовкѣ волосъ, голова изъ Пергама превосходитъ голову Афродиты Милосской. *И. С. Тургеневъ* такъ говоритъ про голову изъ Пергама: «Эта прелестная голова до того кажется, по выраженію, намъ современною, что, право, невольно думаешь, что она и Гейне читала, и знаетъ Шумана»...

Въ стоящей здѣсь же реставраціи носъ не удался.

3. Бельведерскій торсъ, работа Аполлонія, сына Нестора, аѳинянина (находится въ Ватиканѣ). Торсъ слыветъ обыкновенно за торсъ Геракла, но до сихъ поръ точно не установлено, кого изображала цѣлая статуя. Заслуживаетъ вниманія великолѣпная лѣпка напряженныхъ мускуловъ.

4. Группа Лаокоона, изваянная въ серединѣ I ст. до Р. Хр. тремя родосскими скульпторами—Агесандромъ, Полидоромъ и Аѳанодоромъ (находится въ Ватиканѣ). Въ этой группѣ паѳосъ, введенный въ греческую пластику Скопасомъ, достигаетъ крайнихъ предѣловъ. Подчеркиваніе почти исключительно физическаго страданія, нѣсколько сухая, въ значительной степени разсчитанная на эффектъ техника,—служатъ недостатками этого произведенія; то, что̀ дѣлаетъ эту группу тѣмъ не менѣе интересной,—это умѣлое органическое соединеніе трехъ фигуръ при помощи обвившихся змѣй, сильное выраженіе, виртуозная обработка формъ тѣла, особенно у самого Лаокоона. Сюжетъ рисуетъ намъ эпизодъ изъ послѣдняго года Троянской войны, когда троянскій жрецъ Лаокоонъ предостерегалъ троянцевъ не вводить въ свой городъ деревяннаго коня, сооруженнаго греками. Въ этомъ конѣ сидѣли греческіе воины. Аѳина,



покровительница грековъ, наказала Лаокоона, пославъ змѣй, которыя задушили его вмѣстѣ съ сыновьями. Жестокая кара до извѣстной степени смягчена скульпторами, которые, какъ думаютъ нѣкоторые, хотѣли все-таки выразить, что старшій сынъ спасется (у него, мы видимъ, только лѣвая нога и правая рука захвачены змѣиными кольцами).

Правая рука Лаокоона дополнена неправильно: она была гораздо болѣе согнута и направлена къ затылку.

«Игра его мускуловъ,—говоритъ *Винкельманъ* про Лаокоона,—доведена до крайнихъ предѣловъ: сдвинутые, какъ волны, они выражаютъ самое сильное напряженіе воли, среди сопротивленія и страданія».

На основаніи этой группы Лессингъ (см. «Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзіи») построилъ цѣлую теорію объ античномъ искусствѣ, которая въ принципіальныхъ чертахъ нынѣ не признается; тѣмъ не менѣе, мы находимъ у него много важныхъ и тонкихъ замѣчаній.

5. Спящая Аріадна, пользовавшаяся въ свое время большой славой (находится въ Ватиканѣ).

6. Афродита Медичи (произведеніе Клеомена, сына Аполлодора, аѳинянина; находится во Флоренціи), являющаяся переработкой и дальнѣйшимъ развитіемъ Афродиты Праксителя. Богиня представлена передъ купаньемъ, около нея дельфинъ, эмблема моря, и Эроты, эти неизмѣнные спутники богини. Сравнивая эту статую съ величавой, гордой и строго-цѣломудренной Афродитой Милосской, мы увидимъ, что поза Афродиты Медичи не лишена кокетства, манерности, изысканности и даже чувственнаго элемента: богиня не столько прикрываетъ свою наготу, сколько заставляетъ обращать на нее вниманіе. Изящныя, нѣжныя формы, самая изысканность выполненія, затуманенные, съ поволокою глаза,—дѣлаютъ Афродиту Медичи одной изъ привлекательнѣйшихъ статуй эллинистической эпохи.

Танцующая Менада.
№ 7.

Въ числѣ греческихъ работъ представляетъ интересъ по изяществу движенія, по красотѣ складокъ легкой одежды, покрывающей тѣло, **7. Танцовщица** (или танцующая Менада) изъ Пергама (находится въ Берлинѣ).

9. Часть одежды, изъ Ликосуры, интересная по сложному узору, показанному въ плоскомъ рельефѣ; оригиналъ въ Аѳинахъ (см. стр. 78—79).

10. Посѣщеніе Діонисомъ драматическаго поэта Икарія (Британскій музей). На фонѣ драпировки, прикрѣпленной къ оградѣ, изъ-за которой видны зданія и деревья (фасадъ главнаго зданія украшаетъ гирляндами сатиръ), на ложѣ приподнялся драматическій поэтъ Икарій; передъ ложемъ круглый столикъ. Приближается Діонисъ въ длинномъ хитонѣ и плащѣ со своимъ опьяненнымъ сонмомъ. Мальчикъ-сатиръ снимаетъ съ него обувь, такъ какъ богъ вина собирается расположиться рядомъ съ хозяиномъ, другой сатиръ поддерживаетъ Діониса; за нимъ слѣдуетъ приплясывающій

сатиръ, несущій огромный ѳирсъ божества, затѣмъ слѣдуютъ Силенъ, играющій на двойной флейтѣ, сатиръ съ цымбалами и сатиръ, поддерживающій вакханку, у которой подкашиваются ноги (на данномъ рельефѣ сохранились лишь слѣды). Среди этой разгульной компаніи особенно выдѣляется мощная фигура божества, далеко превышающая всѣхъ остальныхъ своимъ высокимъ ростомъ. (См. Залъ VIII, № 10; Залъ IX, № 12; Залъ XIV, №№ 22 и 23).

XIV.

Пергамскій залъ. II—I вв. до Р. Хр.

Сооруженъ И. М. Рукавишниковымъ изъ Нижняго-Новгорода въ честь Е. И. В. Государыни Императрицы АЛЕКСАНДРЫ ѲЕОДОРОВНЫ. № 1—даръ академика архитектуры Ф. О. Шехтеля; № 10—даръ А. Ѳ. Дерюжинскаго.

Въ этомъ залѣ сосредоточены скульптурныя произведенія разныхъ школъ *эллинистической* эпохи, когда искусство дѣлается отчасти собирательнымъ, заимствуя красивыя отдѣльныя формы, выработанныя предшествовавшими періодами художественнаго творчества. На всемъ западѣ Малой Азіи, въ областяхъ древней греческой колонизаціи, искусство

въ большой степени сохранило свой эллинскій характеръ и не такъ испытало художественныя вліянія другихъ народовъ, какъ это имѣло мѣсто въ такихъ, напр., эллинистическихъ монархіяхъ, какъ Египетъ Птолемеевъ и Сирія, гдѣ греческое искусство невольно должно было считаться съ наслѣдіемъ мѣстнаго художественнаго развитія. Школы Родосскую и Пергамскую особенно можно признавать тѣснѣе связанными съ великими традиціями эллинскаго искусства, лучшими изъ школъ; по имени наиболѣе замѣчательнаго памятника послѣдней школы, находящагося въ этомъ залѣ,—плитъ фриза съ большого алтаря въ Пергамѣ,—залъ названъ Пергамскимъ. Кромѣ пергамской школы, мы видимъ образцы школы Родосской, Александрійской и статуи, относящіяся къ этому времени и типичныя для *эллинистическаго* искусства. Искусство этой эпохи характеризуется стремленіемъ къ грандіозному, къ колоссальнымъ размѣрамъ, къ эффектному, внѣшне прекрасному, проникается реализмомъ, появляются почти этнографическія изображенія представителей не—греческой расы (Галлы, Персы), усиленно разрабатывается мимика, входитъ вмѣстѣ съ реализмомъ жанръ, идиллическое направленіе; въ портретномъ искусствѣ замѣчается дальнѣйшее развитіе, которое какъ бы предваряетъ римскіе портретные бюсты и статуи.

Наиболѣе выдающимися скульптурными произведеніями въ этомъ залѣ являются слѣдующія:

1. Фризъ съ большого алтаря въ Пергамѣ *) (оригиналы находятся въ Берлинѣ). Здѣсь представлены, конечно, лишь нѣкоторые образцы изъ огромнаго фриза, имѣющаго своею темою одинъ изъ любимыхъ сюжетовъ греческаго искусства,—низверженіе богами возставшихъ противъ нихъ исполиновъ. Начиная слѣва, мы видимъ борьбу богини Гекаты, состоящей изъ трехъ сросшихся фигуръ, съ пожилымъ гигантомъ, поднявшимъ на головою громадный камень; далѣе—юный гигантъ, какъ бы оцѣпенѣвшій при видѣ дѣвственной кра-

*) Большой алтарь воздвигнутъ пергамскимъ царемъ Евменомъ II (197—159 гг. до Р. Хр.) въ благодарность богамъ за свои побѣды надъ галлами.

савицы Артемиды, натягивающей лукъ и безжалостно шествующей по тѣламъ поверженныхъ гигантовъ. Затѣмъ слѣдуютъ двѣ главныхъ плиты. На первой передъ нами Зевсъ, сражающійся одинъ противъ троихъ,—тѣмъ не менѣе ясно, что побѣда останется за нимъ. Налѣво—припавшій гигантъ съ пробитымъ перуномъ царя боговъ лѣвымъ бедромъ и охваченной пламенемъ молніи лѣвою рукою; у ногъ Зевса, откинувшагося нѣсколько назадъ и держащаго въ правой рукѣ перунъ, а на лѣвой отороченную змѣями чешуйчатую эгиду, въ судорогахъ при видѣ послѣдней корчится юноша-гигантъ; сопротивленіе оказываетъ только пожилой Порфиріонъ, глава гигантовъ. Но, конечно, звѣриная шкура, которой окутана его лѣвая рука, и камень, который, повидимому, Порфиріонъ держалъ въ недошедшей до насъ правой рукѣ, окажутся безсильными противъ страшной эгиды и божественной молніи въ рукахъ Громовержца. На другой главной плитѣ богиня Аѳина, дочь Зевса, влечетъ за волосы юнаго крылатаго гиганта Алкіонея, котораго обвила ея змѣя и жалитъ въ правую грудь. Къ Аѳинѣ летитъ постоянная спутница ея Ника, чтобы увѣнчать богиню, а у ногъ Аѳины Мать-Земля, по грудь виднѣющаяся изъ нѣдръ бездны, тщетно молитъ богиню о пощадѣ обреченнаго уже на смертъ младшаго сына. Слѣдующая часть фриза представляетъ собою лѣвую стѣнку фриза вдоль лѣстницы, ведшей къ самому жертвеннику, съ изображеніемъ морскихъ божествъ: налѣво старецъ Нерей и его супруга Дорида, далѣе Океанъ, надъ правымъ его плечомъ осталась еще рука съ кускомъ древеснаго ствола, а передъ нимъ часть платья,—остатки, должно быть, Теѳіи (?), супруги Океана. На отношеніе божествъ къ морю ясно указываютъ шапка Нерея и обувь Дориды, покрытыя рыбьей чешуею, гораздо болѣе мелкою, нежели чешуя на змѣяхъ. Интересно, что и у противниковъ божествъ, у гигантовъ, отмѣченъ морской характеръ: человѣческія ноги гигантовъ, переходящія въ змѣй, изъ которыхъ одна какъ бы притаилась подъ щитомъ, замаскированы водорослями. Направо—два гиганта, а въ самомъ углу остатки орла. На другой плитѣ, составляющей часть правой стѣнки вдоль той же лѣстницы, вверху—тоже орелъ, впившійся

своими когтями въ нижнюю челюсть змѣи, затѣмъ идетъ торсъ окрыленнаго гиганта, къ которому принадлежитъ эта змѣя. На сосѣдней плитѣ—Аполлонъ, державшій въ лѣвой рукѣ лукъ, а правой вынимавшій стрѣлу изъ колчана (см. подъ нимъ **голову** такъ наз. **Аполлона** Pourtalès Британскаго музея). Заканчивается фризъ на этой сторонѣ Діонисомъ въ длинномъ хитонѣ, по-женски высоко подпоясанномъ и, кромѣ того, подобранномъ, и въ богато украшенной высокой обуви. Между ногъ Діониса видна пантера, позади—два неизмѣнныхъ спутника-сатира (см. подъ группою **бюстъ Сатира** въ Луврѣ). На другой стѣнѣ—сильно движущаяся прекрасная женщина съ сосудомъ, обвитымъ змѣею, въ правой рукѣ,—Ночь. На слѣдующей плитѣ—богиня Кибела на львѣ, позади нея орелъ Зевса, несущій ему перуны. Боги на пергамскомъ фризѣ представлены въ ихъ характерныхъ образахъ, съ ихъ аттрибутами; труднѣе было ввести разнообразіе для гигантовъ, поэтому художники пользуются типами, выработанными для нихъ въ различное время. Мы видимъ фигуры, ничѣмъ не отличающіяся отъ обыкновенныхъ людей (напр., гигантъ-воинъ, противникъ Артемиды), фигуры какъ бы дикарей, защищающихся шкурами звѣрей и сражающихся камнями; у большинства гигантовъ вмѣсто ногъ—змѣи, но нѣкоторые снабжены крыльями. (Встрѣчаются и смѣшанныя формы—со львомъ, быкомъ, орломъ). Композиція кверху становится все легче, внизу все густо заполнено поверженными гигантами, кипащими змѣями и рыщущими псами. Затѣмъ слѣдуютъ тѣла гигантовъ и тамъ и сямъ вздымающіяся головы змѣй. Надъ всѣмъ этимъ—божества, летящая Ника и парящіе орлы Зевса, изъ которыхъ нѣкоторые цѣпляются своими когтями въ змѣиныя жала. Приводимъ выдержку изъ *И. С. Тургенева*, видѣвшаго еще не собранный пергамскій фризъ въ Берлинѣ проѣздомъ въ 1880 году.

«Всѣ эти—то лучезарныя, то грозныя, живыя, мертвыя, торжествующія, гибнущія фигуры, эти извивы чешуйчатыхъ змѣиныхъ колецъ, эти распростертыя крылья, эти орлы, эти кони, оружія, щиты, эти летучія одежды, эти пальмы и эти тѣла, красивѣйшія человѣческія тѣла во всѣхъ поло-

женіяхъ, смѣлыхъ до невѣроятности, стройныхъ до музыки,— всѣ эти разнообразнѣйшія выраженія лицъ, беззавѣтныя движенія членовъ, это торжество злобы, и отчаяніе, и веселость божественная и божественная жестокость—все это небо и вся эта земля,—да это міръ, цѣлый міръ, передъ откровеніемъ котораго невольный холодъ восторга и страстнаго благоговѣнія пробѣгаетъ по всѣмъ жиламъ».

Инженеръ Карлъ Гуманъ, которому наука обязана открытіемъ Пергамскаго жертвенника, между прочимъ говоритъ: «Мы нашли цѣлую эпоху искусства, величайшее оставшееся отъ древности произведеніе у насъ подъ руками». Вотъ какъ описываетъ Гуманъ то состояніе, тотъ восторгъ, который овладѣлъ имъ, когда, въ присутствіи нѣкоторыхъ берлинскихъ гостей, постепенно складывалась главная плита алтаря: «Когда мы поднимались *(на акрополь)*, семь громадныхъ орловъ парили надъ акрополемъ, предвѣщая счастье. Опрокинули первую плиту. То былъ могучій гигантъ на змѣиныхъ извивающихся ногахъ, обращенный къ намъ мускулистою спиною, голова повернута влѣво, съ львиной шкурой на лѣвой рукѣ—«она, къ сожалѣнію, ни къ одной извѣстной плитѣ не подходитъ», сказалъ я. Пала вторая. Великолѣпный богъ, всей грудью обращенный къ зрителю, настолько могучей и все же такъ прекрасной, какой еще не бывало. Съ плечъ свѣшивается плащъ, развѣвающійся вокругъ широко вышагивающихъ ногъ. «И эта плита ни къ чему извѣстному мнѣ не подходитъ». На третьей плитѣ представленъ сухощавый гигантъ, упавшій на колѣни, лѣвая рука болѣзненно хватается за правое плечо; правая рука какъ-будто отнялась; прежде чѣмъ онъ совершенно очищенъ отъ земли, перевертываютъ четвертую плиту: гигантъ падаетъ спиною на скалу, молнія пробила ему бедро—я чувствую твою близость, Зевсъ! Лихорадочно я обѣгаю всѣ четыре плиты. Вижу, третья подходитъ къ первой: змѣиное кольцо большого гиганта ясно переходитъ на плиту съ гигантомъ, павшимъ на колѣна. Верхней части этой плиты, куда гигантъ простираетъ руку, обернутую въ шкуру, не достаетъ, но ясно видно, онъ сражается поверхъ павшаго. Ужъ не сражается ли онъ съ большимъ богомъ? И въ самомъ

дѣлѣ, лѣвая обвѣваемая плащомъ нога исчезаетъ за гигантомъ на колѣняхъ. «Три подходятъ другъ къ другу», восклицаю я, и стою уже около четвертой: и она подходитъ— гигантъ, пораженный молніей, падаетъ позади божества. Я положительно дрожу всѣмъ тѣломъ. Вотъ еще кусокъ— ногтями я соскабливаю землю: львиная шкура—это рука исполинскаго гиганта—противъ этого чешуя и змѣи—эгида! Это Зевсъ. Памятникъ, великій и чудесный, какъ когда-либо, былъ вновь подаренъ міру, увѣнчаны всѣ наши работы, группа Аѳины получила прекраснѣйшій пандавъ. Глубоко потрясенные стояли мы трое счастливыхъ людей вокругъ драгоцѣнной находки, пока я не опустился на Зевса и облегчилъ свою душу крупными слезами радости». *А. Михаэлисъ*. Художественно-археологическія открытія за сто лѣтъ. Изданіе Императорскаго Московскаго Археологическаго Института имени Императора Николая II. Пер. съ нѣм. подъ ред. проф. Вл. К. Мальмберга, стр. 180 и 181).

Въ бѣшенной, стихійной гигантомахіи ярко отразилась эпоха борьбы съ галлами; весь фризъ, дышащій безпощадностью, красивый, изысканный, грозный, является характернѣйшимъ примѣромъ элинистическаго періода искусства.

Къ пергамскому искусству относятся:

1а. Малый пергамскій фризъ, на которомъ въ рядѣ отдѣльныхъ сценъ изображена была исторія сына Геракла Телефа, основателя Пергама. На данной плитѣ представленъ Гераклъ, нашедшій младенца Телефа, вскормленнаго по сказанію и другимъ памятникамъ оленицей (здѣсь, повидимому, представлена львица). Фризъ являлся одной изъ декоративныхъ частей большого алтаря въ Пергамѣ. Оригиналъ находится въ Берлинѣ.

2. Галлъ, убившій жену и въ отчаяніи закалывающій себя, чтобы ни жена, ни онъ не попали въ руки побѣдителей (Римъ, Національный музей) и **3. умирающій Галлъ** (Римъ, Капитолійскій музей), раньше считавшійся гладіаторомъ (у Лермонтова есть дивное стрхотвореніе на тему смерти гладіатора). Оба Галла бросили свои щиты наземь, чтобы умереть на нихъ, покрыгь доспѣхи собственнымъ тѣломъ. Эти фигуры, какъ полагаютъ, представляютъ собою повтореніе бронзовыхъ оригиналовъ, поставленныхъ царями Атталомъ I и Евменомъ II въ память своихъ побѣдъ надъ галлами или галатами, какъ они прежде назывались. Также повтореніемъ обширныхъ бронзовыхъ группъ, преподнесенныхъ пергамскимъ царемъ Атталомъ I Аѳинамъ, являются: **4. убитая амазонка** (Неаполь), **5, 6, 7. три Перса** (Ватиканъ, Аіх, Неаполь) и **8, 9. два Галла** (Луврь, Венеція). Около 200 г. до Р. Х. Атталъ I посѣтилъ Аѳины и преподнесъ городу богатый даръ, состоявшій изъ большого числа фигуръ и представлявшій собою низверженіе гигантовъ олимпійцами, миѳическій бой грековъ съ амазонками, славнѣйшій подвигъ эллиновъ—отраженіе персидскихъ полчищъ и недавнія побѣды самого Аттала надъ галлами. Ясно, что эти параллели должны были служить собственному прославленію Аттала.

10. Родосская школа представлена колоссальною **группой** такъ наз. **Фарнезскаго Быка** (Неаполь), изваянной скульпторами Аполлоніемъ и Таврископъ изъ Траллъ. Сюжетъ, представленный въ группѣ, вкратцѣ заключается въ слѣ-

дующемъ: два сына Антіопы отъ Зевса, Амфіонъ и Зееъ, мстятъ Диркѣ, женѣ Өиванскаго царя Лика, за тѣ притѣсненія, какія претерпѣла Антіопа отъ злой Дирки. Братья, убивши Лика, привязываютъ Дирку къ рогамъ разъяреннаго быка, и когда онъ разметалъ ее, Зееъ и Амфіонъ бросили изуродованное тѣло притѣснительницы въ протекавшій близъ Өивъ потокъ, который съ того времени сталъ именоваться Дирка.

11. Образцомъ Александрійской школы является колоссальный лежащій **Нилъ**, облокотившійся на сфинкса и держащій въ лѣвой рукѣ рогъ изобилія. Въ волосахъ Нила—вѣнокъ изъ колосьевъ, въ правой рукѣ—пучокъ колосьевъ. Шестнадцать дѣтскихъ фигурокъ, карабкающихся по колоссу и забавляющихся характерными животными Нила, крокодиломъ и ихневмономъ, олицетворяютъ 16 локтей, т.-е. высоту, на которую поднимался Нилъ во время разлива. Благодаря урожаямъ, вслѣдствіе разлива, Египетъ и считался житницей древняго міра. На передней сторонѣ постамента показаны только волны и берегъ Нила, на трехъ остальныхъ мы видимъ въ лодкахъ пигмеевъ, преслѣдуемыхъ бегемотами и крокодилами, борьбу послѣднихъ между собою и быковъ (оригиналъ—въ Ватиканѣ).

12. Ника съ о. Самоөракіи (Лувръ). Ника выбѣгаетъ на носъ корабля (см. модель) и трубнымъ гласомъ оповѣщаетъ побѣду, какъ это мы видимъ въ изображеніи этой статуи на монетахъ Димитрія Поліоркета. Прекрасно чувствуется тѣло подъ платьемъ изъ тонкой матеріи и виртуозно представлено, какъ плащъ треплется вѣтромъ.

Слѣдуетъ еще отмѣтить такъ наз. **Боргезскаго бойца (№ 13)**, гордость Лувра, и **Группу борцовъ (№ 14)**, украшающихъ залъ Трибуны во Флоренціи.

Первая статуя является копіей (работы Агасія, сына Досиөея, изъ Эфеса, какъ гласитъ надпись на древесномъ стволѣ, подпирающемъ правую ногу Бойца) съ бронзоваго оригинала, сдѣланнаго около 100 г. до Р. Хр. Боецъ представленъ въ тотъ моментъ, когда онъ, прикрываясь щитомъ (слѣдъ на лѣвой рукѣ) отъ невидимаго здѣсь всадника, готовится самъ нанести ему ударъ мечомъ. Невозможно рѣшить, была ли эта статуя въ группѣ со всадникомъ;

можетъ быть, скульпторъ просто выбралъ ту позу, при обработкѣ которой онъ имѣлъ возможность во всемъ блескѣ показать свои анатомическія познанія. Дѣйствительно, Боецъ поражаетъ насъ изумительною передачею мускулатуры стройнаго, сильнаго тѣла; (въ статуѣ чувствуется нѣкоторая близость къ произведеніямъ пергамской школы).

Въ связи съ этими двумя скульптурами упомянемъ **двухъ Борцовъ (№ № 15, 16)**, найденныхъ въ Помпеяхъ и воспроизведенныхъ здѣсь въ бронзѣ (Неаполь; см. стр. 63).

Въ этомъ же залѣ мы видимъ слѣпки съ двухъ бронзовыхъ статуй, найденныхъ въ 1884 г. подлѣ Рима: **17.** величаво

Діадохъ. № 17.

Кулачный боецъ. № 18.

гордая и мощная **фигура Діадоха**, не лишенная нѣкоторой театральности (Римъ, Національный музей) и **18.** реалистически изображенный **Кулачный Боецъ** съ запухшими ушами и вздутой правою щекой, со шрамами на лицѣ и усами, покрытыми запекшеюся кровью. Эта статуя, какъ и голова Атлета, найденная въ Олимпіи (Залъ Лисиппа, № 18), ясно свидѣтельствуетъ, что греческое искусство не останавливалось передъ отталкивающими чертами.

19. Афродита Капитолійская, въ концѣ концовъ, тоже восходящая къ Афродитѣ Книдской (см. стр. 108), но съ измѣненіемъ положенія рукъ; поставлена здѣсь, какъ и оригиналъ ея (Римъ, Капитолійскій музей), въ нишѣ.

20. На нишѣ мы видимъ колоссальный бюстъ **Геры Людовизы**, такъ восторженно описанный Шиллеромъ. Находится въ Національномъ музеѣ въ Римѣ.

21. Женская голова съ частью бюста, изъ бывшаго собранія *В. С. Голенищева* (№ 1436), пріобрѣтенная имъ въ Капрѣ. Голова среди другихъ греческихъ произведеній собранія В. С. Голенищева заслуживаетъ особаго вниманія по своимъ крупнымъ размѣрамъ, художественной отдѣлкѣ и хорошей сохранности лица. Затылокъ былъ изваянъ изъ отдѣльнаго куска, который до насъ не дошелъ. На правой сторонѣ головы ясно виденъ еще античный притесъ; срѣзъ на лѣвой сторонѣ—позднѣйшаго происхожденія; на головѣ, можетъ быть, было покрывало. Надбровныя дуги и спинка носа сдѣланы нѣсколько рѣзко и сухо, ноздри намѣчены робко, глазное яблоко—плоско, миловидный ротъ съ мягкими сочными губами—маловатъ, длинная полная шея кажется намъ не достаточно разработанною. Все—же голова, благодаря прекрасному мрамору, хотя и попорченному пятнами, производитъ чарующее впечатлѣніе и достойна полнаго вниманія, какъ занимающая видное мѣсто среди дошедшихъ античныхъ оригиналовъ *).

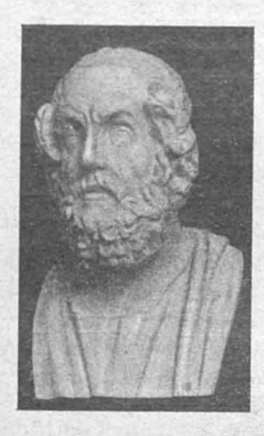
22 и 23. Бюсты бородатаго **Діониса** (Лувръ) и юнаго, слывшаго раньше за Аріадну (Римъ, Капитолійскій музей; см. Залъ VIII, № 10; Залъ IX, № 12; Залъ XIII, № 10).

24. Рельефъ (находится въ Латеранскомъ музеѣ, Римъ), служилъ въ свое время облицовкой **фонтана**,—изъ рога, который держитъ въ рукахъ нимфа, лилась вода. На фонѣ красиваго горнаго пейзажа внизу представлена мирная, идиллическая сцена: налѣво нимфа, поящая изъ рога маленькаго сатира, направо панискъ со свирѣлью и пастушескимъ посохомъ, пониже двѣ козы. Рѣзкой, подчеркнутой противо-

*) Эта голова будетъ помѣщена въ пятомъ выпускѣ того же изданія.

положностью является изображеніе въ верхней части рельефа: на скалѣ орелъ терзаетъ свою добычу—зайца, а обвившаяся вокругъ смоковницы змѣя угрожающе подползаетъ къ гнѣзду съ птенцами, направо и налѣво отъ котораго двѣ птицы напрасно стараются прогнать крикомъ страшнаго врага.

Данный рельефъ, исполненный въ римскій императорскій періодъ, восходитъ къ какому-нибудь образцу эллинистической эпохи, когда, преимущественно въ александрійскомъ искусствѣ, возникаютъ живописные рельефы, цѣлыя картины въ мраморѣ, гдѣ большое вниманіе отводится фону, являющемуся не простой гладкой поверхностью, а исполненному такъ, что мы видимъ нѣсколько перспективныхъ плановъ, пейзажъ, горы, рядъ уходящихъ въ глубину зданій и т. д. (ср. Залъ XV, № 29).



Бюстъ Гомера. № 25.

25 и **26. Бюсты Гомера** (Неаполь и Потсдамъ, Sanssouci). Эти два экземпляра—лучшіе въ цѣломъ рядѣ изображеній эпическаго пѣвца, въ частностяхъ отличающихся другъ отъ друга, но вмѣстѣ съ тѣмъ объединенныхъ одною общею чертой,—болѣе или менѣе убѣдительно выраженною слѣпотой, чертой, которою всѣ націи такъ склонны надѣлять своихъ народныхъ пѣвцовъ, окружая ихъ ореоломъ неприкосновенной трогательности. И въ Одиссеѣ выводится слѣпой пѣвецъ Демодокъ:

> «Муза его при рожденіи зломъ и добромъ одарила:
> Очи затмила его, даровала зато сладкопѣнье».
> (Одиссея, VIII, ст. 63—64; пер. В. А. Жуковскаго).

Конечно, въ данныхъ бюстахъ не можетъ быть и рѣчи о дѣйствительномъ портретѣ,—мы имѣемъ передъ собою художественное воплощеніе народнаго представленія о творцѣ Иліады и Одиссеи, считавшихся кладеземъ премудрости. Наши два бюста прежде всего отличаются постановкою головы: приподнятая голова одного (№ 26) выражаетъ,

можетъ быть, въ большей степени пророческое вдохновеніе, однако въ мощный черепъ другого (№ 25) вложено больше ума и ненормальность глазъ выражена здѣсь отчетливѣе. Наклоненная голова старца по бокамъ обрамляется еще пышными волосами, прикрывающими уши, на темени же, выше головной повязки, они совершенно порѣдѣли; обрисовывающійся подбородокъ окруженъ нехоленою бородой, уста слегка открыты, чело, въ особенности поверхъ надбровныхъ дугъ, изборождено глубокими морщинами именно такъ, какъ это замѣчается у людей не слѣпорожденныхъ, а лишь съ годами потерявшихъ зрѣніе. Если внимательно всмотрѣться въ глаза, то не трудно замѣтить, что оси ихъ расходятся,—слѣдовательно, лишены возможности фиксировать предметы, притомъ лѣвый глазъ отличается отъ праваго,—глазное яблоко меньше,—видно, что онъ атрофировался раньше, нежели правый. Художникъ хотѣлъ намъ предствить человѣка, много видѣвшаго и испытавшаго на своемъ вѣку. Онъ ослѣпъ, но силенъ въ немъ даръ облекать пережитое въ поэтическую форму.

Эсопъ. № 27.

27. Эсопъ (Римъ, Вилла Альбани). Совершенно иная идея, нежели въ Гомера, вложена, такъ сказать, въ отвлеченный портретъ древняго баснописца. Передъ нами не благообразный вдохновенный старецъ, а горбунъ съ дѣтски неразвитыми плечами и руками. Но на тщедушномъ тѣлѣ и слабыхъ плечахъ—голова мужчины среднихъ лѣтъ съ курчавыми волосами и бородою и интеллигентнымъ лицомъ съ оттѣнкомъ хитрости: идея басни, заключающая въ смѣшномъ разсказѣ глубокое мудрое ученіе. Мы имѣемъ передъ собою не проповѣдника, а человѣка, достигающаго въ своихъ забавныхъ разсказахъ замаскированной цѣли умомъ.

XV.

Римскій Залъ.

Сооруженъ Княгиней З. Н. Юсуповой и Княземъ Ф. Ф. Юсуповымъ-Сумароковымъ-Эльстономъ. № 20—даръ К. А. Губастова; № 23—даръ Дворянства Московской губерніи; № 21—даръ И. А. Колесникова.

Въ Римѣ греческое вліяніе было замѣтно еще съ давнихъ поръ; проникало оно отчасти непосредственно изъ сѣверныхъ городовъ нижней Италіи (такъ наз. Великая Греція), особенно изъ Кимы, отчасти благодаря близкому соприкосновенію съ культурой этрусской, которая въ значительной степени зависѣла отъ греческихъ, преимущественно отъ іоній-

скихъ вліяній. Раньше всего греческій элементъ проникъ въ римскую архитектуру, потомъ—въ римскую пластику (начиная съ IV ст. до Р. Хр.).

Послѣ покоренія Греціи Римомъ (146 г. до Р. Хр.) греческіе скульпторы, начавшіе въ большомъ числѣ переселяться въ Римъ, прививали на италійской почвѣ свое искусство и основывали школы (школа Пасителя, писавшаго также объ искусствѣ). Памятники эллинскаго искусства, массами вывозимые римлянами, въ качествѣ военной добычи, изъ греческихъ городовъ и святилищъ, еще болѣе способствовали вліянію греческаго искусства. Среди скульпторовъ, работавшихъ въ Италіи, мы встрѣчаемъ чисто греческія имена: Паситель (I ст. до Р. Хр.), его ученикъ Стефанъ (I ст. до Р. Хр.; см. № 28), Менелай, ученикъ Стефана (I ст. по Р. Хр.; см. № 13), Клеоменъ (I ст. по Р. Хр.). Крома созданія новыхъ произведеній, подражаютъ греческимъ оригиналамъ различныхъ эпохъ; интересно отмѣтить архаизующее направленіе, начавшееся въ концѣ римской республики и продолжавшееся до Антониновъ (см. Залъ Эгинетовъ, № 6; школа Пасителя, до извѣстной степени, имѣла архаизующій характеръ, см. Залъ Олимпіи, № 14). Большое распространеніе получаютъ копіи греческихъ подлинниковъ, порою ремесленныя. Для исторіи греческаго искусства римскія копіи представляютъ важное значеніе, ибо знакомятъ, иногда въ очень хорошихъ и точныхъ воспроизведеніяхъ, съ несохранившимися до насъ греческими оригиналами. Многіе изъ греческихъ скульпторовъ были бы извѣстны лишь по однимъ литературнымъ свидѣтельствамъ, если бы среди дошедшаго запаса антиковъ не были признаны воспроизведенія римскаго времени съ знаменитыхъ скульптуръ такихъ художниковъ, какъ Миронъ, Фидій, Поликлетъ, Скопасъ, Пракситель, Лисиппъ и др. (см. выше «Введеніе»).

Но римское искусство успѣло (особенно начиная со второй половины I ст. до Р. Хр. и кончая Адріаномъ) вполнѣ ярко и понятно выразить свой національный характеръ, хотя, конечно, почти во всемъ чувствуется отпечатокъ формъ греческаго искусства, какъ классическаго, такъ и эллинистической эпохи. Наибольшую самобытную художественную силу

творчества римляне обнаружили въ архитектурѣ (дворцы, амфитеатры, термы, тріумфальныя арки, водопроводы) и особенно въ области портрета, гдѣ они создали цѣлый рядъ статуй и бюстовъ, въ которыхъ суровый неприкрашенный реализмъ гармонично соединенъ съ тонкимъ психологическимъ пониманіемъ и живописною трактовкой. Типичнымъ для римскаго искусства является прославлявшій величіе Рима историческій рельефъ, дошедшій на многихъ памятникахъ (Ara Pacis Augustae, колонна и тріумфальная арка Траяна, колонна Марка Аврелія и т. д.). Рельефы интересны по своему художественному значенію, даютъ богатѣйшій историческій матеріалъ по государственной жизни римлянъ, ихъ культу, военному быту во всѣхъ его подробностяхъ, знакомятъ насъ съ жизнью варварскихъ народовъ (даковъ, маркомановъ, германцевъ, сарматовъ и т. д.), съ которыми воевали римляне, и т. п.

1. Въ серединѣ зала мы видимъ возстановленіе **большого жертвенника**, три стороны котораго (въ Мюнхенѣ) изображаютъ свадьбу Посидона и Амфитриты; эти рельефы трактованы вполнѣ въ духѣ греческаго искусства эпохи эллинизма. На четвертой сторонѣ (въ Луврѣ) представлено *римское жертвоприношеніе*, такъ наз. suovetaurilia (т.-е. жертва состоящая изъ свиньи, овна и быка*); въ концѣ этого рельефа— группа воина съ конемъ, знакомая намъ изъ западнаго фриза Парѳенона (см. Залъ Фидія. Парѳенонъ, № 4). **2.** Тѣхъ же животныхъ показываетъ намъ **рельефъ** надъ дверью въ Средневѣковый залъ (Римъ, Forum); **3.** этой плитѣ на противоположной двери соотвѣтствуетъ **римскій орелъ въ вѣнкѣ** (Римъ, церковь S. Apostoli).

Въ этомъ залѣ много бюстовъ и портретныхъ статуй римскихъ императоровъ и императрицъ. Изъ статуй особеннаго вниманія заслуживаютъ: **4. статуя** императора **Августа**, изъ Prima Porta, въ богатомъ и пышно чеканенномъ панцырѣ (Ватиканъ), и **5.** *сидящій* **императоръ Нерва**, по костюму

---

*) Жертвенникъ стоялъ въ Римѣ передъ храмомъ Посидона, воздвигнутомъ Домиціемъ Аэнобарбомъ около времени морского сраженія при Акціумѣ (31 г. до Р. Хр.).

и посадкѣ напоминающій самого Зевса (Ватиканъ). Изъ бюстовъ императоровъ наиболѣе характерны: **бюсты: 6.** императора **Веспасіана** (Луврь), **7. Адріана** (Ватиканъ), **8.** интересенъ и изященъ бюстъ **Антиноя**, любимца Адріана (Неаполь), **9.** императора **Каракаллы** (Неаполь). **10.** Интересна свободно низящно сидящая **Агриппина Младшая**, мать Нерона (Неаполь).

Императоръ Нерва. № 5.

Изъ изображеній божествъ слѣдуетъ назвать: **11.** *бюстъ* **богини Ромы**, представляющій, собственно говоря, сколокъ съ греческой Аѳины (въ Луврѣ), и **12. Афродиту Таврическую**, варіантъ Афродиты Медицейской (Императорскій Эрмитажъ). **13.** Въ **группѣ дѣвушки и юноши**, работы Менелая, раньше называвшихся различными именами, теперь склоняются видѣть *надгробный памятникъ* (Римъ, Національный музей). Изъ жанровыхъ произведеній заслуживаютъ вниманія: **14.** нагая *женская фигура* [такъ наз. **Афродита Эсквилинская** (убиравшая, повидимому, волосы)], въ которой ясно сказывается индивидуальное сложеніе модели художника (Римъ, Палаццо de'Conservatori), и **15. рабъ-рыбакъ**, въ сгорбленной отъ старости фигурѣ котораго все-таки видна громадная сила, которой онъ обладалъ въ дни юности (Римъ, Ватиканъ).

Рабъ—рыбакъ. № 15.

16. Несомнѣнно, **надгробный памятникъ** представляетъ изображеніе римлянина и римлянки (такъ наз. Катонъ и Порція), находящееся въ Ватиканѣ. На алтарѣ поставлены: **17.** богато орнаментированный **канделябръ** (Неаполь) и **двѣ** большія красиво украшенныя **вазы: 18. Ваза Боргезе** (Лувръ) и **19. Ваза Медичи** (Флоренція).

Значительное вниманіе должны привлекать разставленныя въ этомъ залѣ, главнымъ образомъ вдоль стѣнъ, *бронзовыя воспроизведенія* **предметовъ, найденныхъ въ Помпеяхъ.** Эти образцы античной художественной и ремесленной промышленности свидѣтельствуютъ не только о высокомъ состояніи техники, но въ особенности о тонкомъ художественномъ чутьѣ и пониманіи какъ отдѣльныхъ формъ, такъ и цѣлаго; даже въ вещахъ повседневнаго употребленія видна, вмѣстѣ съ цѣлесообразностью, любовь къ красивому. Помпеянскія находки крайне интересны и важны для исторіи быта римлянъ, знакомятъ насъ съ римскою мебелью, утварью, убранствомъ ихъ домовъ и т. п. Мы видимъ здѣсь бронзовыя статуэтки (Рыбакъ, Венера, такъ наз. Нарциссъ, Викторія, пляшущій Фавнъ), красивые столики съ изящно изогнутыми ножками, кончающимися цѣпкими звѣриными лапами, треножники, украшенные крылатыми сфинксами, красивые стройные канделябры, свѣтильники, кувшины, ведра, тазы, жаровни, вѣсы, гири, сковороды для печенья яицъ, любопытный сосудъ, по своему устройству весьма напоминающій самоваръ [такъ наз. autheрsa, служилъ для согрѣванія воды (calda)]. Здѣсь же **полное вооруженіе римскаго легіонера (№ 23)**. Въ одной изъ двухъ витринъ этого зала выставлена **20. коллекція подлинныхъ монетъ римскихъ императоровъ** въ рѣдкой полнотѣ и образцовыхъ экземплярахъ. Въ другой витринѣ **21.**—гальванопластическія воспроизведенія такъ называемаго, по мѣсту нахожденія, **Гильдесгеймскаго клада** (оригиналы находятся въ Берлинѣ); среди предметовъ послѣдняго отмѣтимъ два удивительно изящно орнаментированныхъ большихъ сосуда, напоминающихъ своею формой колоколà, чашу съ горельефнымъ изображеніемъ Аѳины, въ шлемѣ о трехъ гребняхъ которой чувствуется еще связь съ каноническимъ изображеніемъ этой богини Фидіемъ, по

въ удлиненной фигурѣ, въ высоко подпоясанномъ платьѣ и кокетливо перекинутой черезъ лѣвое плечо эгидѣ сказывается уже вкусъ поздней эллинистической и римской эпохъ; упомянемъ еще и объ изображеніи Геракла (внутри другой чаши), давящаго змѣй въ своихъ кулачкахъ. Орнаментика, украшающая чаши, бокалы и др. сосуды Гильдесгеймскаго клада, черпаетъ еще изъ богатой сокровищницы мотивовъ эллинизма, но исполнена, какъ надо думать, во времена Августа.

24. Интересенъ такъ наз. **Ораторъ**, бронзовая статуя, найденная около Тразименскаго озера (оригиналъ во Флоренціи). Голова поднята нѣсколько вверхъ, правая рука вытянута впередъ, какъ бы сопровождая слова жестомъ, лѣвая, съ большимъ перстнемъ на безыменномъ пальцѣ, прикрыта, въ большей части, тогою. Ораторъ одѣтъ въ тунику и тогу (кайма ясно отдѣлена), перекинутую черезъ лѣвое плечо, на ногахъ высокая обувь на толстой подошвѣ. Бритое лицо, съ несомнѣнно индивидуальными чертами, выразительно, но непривлекательно; слишкомъ длинная правая рука лишена движенія,—она словно застыла.

25. Такъ наз. **этрусская урна** [(olla ossuaria); подлинникъ].

26. Два куска стѣнной росписи изъ дворца императора Адріана (117—138 гг.) въ Тиволи (подлинники, изъ собр. проф. К. К. Гёрца); на одномъ изображена изящная декоративная головка, другой кусокъ представляетъ сплошной фонъ. Эти два образца античной декоративной живописи, относящіеся уже къ христіанской эпохѣ, крайне интересно и поучительно сравнить съ фресками римскихъ катакомбъ (см. великолѣпныя копіи раб. русскаго художника Ѳ. П. Реймана въ Залѣ XVI).

27. Римское военное знамя (vexillum militare; подлинникъ, изъ бывш. собр. *В. С. Голенищева;* знамя временно выставлено въ Залѣ XXIV, открытомъ по вторникамъ отъ 11—3 ч.). *) Этотъ памятникъ имѣетъ выдающійся интересъ и очень крупное значеніе, ибо онъ—первый и пока

*) Это знамя помѣщено въ IV вып. того-же изданія (таб. XXIV).

единственный въ мірѣ подлинникъ vexillum'a, сохранившагося до насъ отъ римской эпохи. Мы видимъ почти квадратный кусокъ грубаго полотна, окрашеннаго въ пурпуровый цвѣтъ, съ изображеніемъ Викторіи. Желтая краска съ искусно положенными бликами производитъ впечатлѣніе металла, и положительно не вѣрится, что фигура написана не золотомъ. Знамя относится ко времени не позже III ст. по Р. Хр.

28. Юноша, раб. Стефана (Римъ, Вилла Альбани; ср. Залъ Олимпіи, № 14).

29. На лѣвой отъ входа въ залъ стѣнѣ помѣщены **три рельефа** съ **Ara Pacis Augustae** (оригиналы въ Уффиціяхъ, Флоренція). Жертвенникъ былъ воздвигнутъ въ Римѣ по постановленію сената въ 13—9 гг. до Р. Хр.. Самъ Августъ, въ своей политической автобіографіи (Monumentum Ancyranum), такъ упоминаетъ объ этомъ событіи: «Когда я, послѣ благополучнаго завершенія всѣхъ дѣлъ въ Испаніи и Галліи вернулся въ Римъ *), сенатъ постановилъ въ благодарность за мое счастливое возвращеніе посвятить богинѣ Pax Augusta на Марсовомъ полѣ алтарь, на которомъ верховные магистраты, жрецы и весталки должны были совершать ежегодное жертвоприношеніе». Данные рельефы — только часть фриза, украшавшаго верхнюю половину наружныхъ сторонъ жертвенника давно всѣми желаннаго мира. На двухъ первыхъ (съ южнаго фриза) среди участниковъ шествія выдѣляются представленныя въ бо̀льшихъ, по сравненію съ остальными лицами, размѣрахъ нѣсколько фигуръ,— это члены императорской семьи [на первой плитѣ: Агриппа съ женой Юліей, дочерью Августа, и, вѣроятно, съ младшимъ сыномъ Луціемъ Цезаремъ, Тиберій; далѣе (на второй плитѣ) Антонія младшая, жена Друза, съ маленькимъ Германикомъ, Друзъ и, надо думать, Антонія старшая и Л. Доміцій Аэнобарбъ; въ началѣ процессіи мы видимъ жрецовъ (flamines) и прислужника (camillus) съ сѣкирою (sacena) на лѣвомъ плечѣ]. Среди фигуръ взрослыхъ, сознающихъ

*) Въ **13 г.** до Р. Хр.

всю торжественность процессіи, обращаютъ на себя вниманіе своимъ жанровымъ мотивомъ маленькій Германикъ, путающійся въ длинной тогѣ, и двѣ другія дѣтскія фигуры, развлекающіяся разговоромъ. На третьемъ рельефѣ (съ восточной стороны алтаря) изображена въ серединѣ сидящею на скалѣ богиня земли (Tellus), окруженная растительностью, съ дѣтскими фигурами на колѣняхъ; направо и налѣво отъ нея—вѣтры (Iovis aurae, воспѣтыя Гораціемъ въ carmen saeculare), моря (правая фигура на морскомъ драконѣ) и земли (лѣвая фигура на лебедѣ); у ногъ богини—рабочій быкъ и овца. Разсматриваемые рельефы являются однимъ изъ лучшихъ памятниковъ римской пластики эпохи имп. Августа, когда, на смѣну возбужденности, паѳосу искусства эллинистическаго, вновь мы встрѣчаемъ (какъ и въ литературѣ времени Августа) столь умѣстныя для памятника, носящаго характеръ мирнаго торжества, величавую, сановитую простоту, классическое, спокойное изящество.

Въ двухъ первыхъ рельефахъ пространственность, глубина показаны не только расположеніемъ фигуръ въ нѣсколькихъ планахъ, но и самою техникой; высота рельефа уменьшается по мѣрѣ отдаленности фигуръ: ближайшія обработаны (въ особенности головы) почти статуарно, дальнія же—только очерчены. Эти два рельефа обнаруживаютъ типичныя для римскаго искусства черты,—трезвый реализмъ, сдержанность, полную сходства, тонкую передачу портрета. Что касается третьяго рельефа, выполненнаго въ формахъ поздне-греческой пластики, то онъ въ высшей степени интересенъ, какъ образецъ такъ наз. живописныхъ рельефовъ (см. залъ XIV, № 24), составляющихъ одно изъ привлекательнѣйшихъ наслѣдій эллинистическаго искусства.

30. Заслуживаетъ полнаго вниманія, какъ одно изъ выдающихся произведеній римской скульптуры, **часть рельефа съ изображеніемъ процессіи** (надъ статуей имп. Нервы; оригиналъ—въ Латеранскомъ музеѣ, Римъ). Не сохранившаяся голова второй справа фигуры ошибочно дополнена (какъ полагаютъ, Торвальдсеномъ) головою съ потретными чертами имп. Траяна. По стилю рельефъ относится къ эпохѣ не позже середины I ст. по Р. Хр.

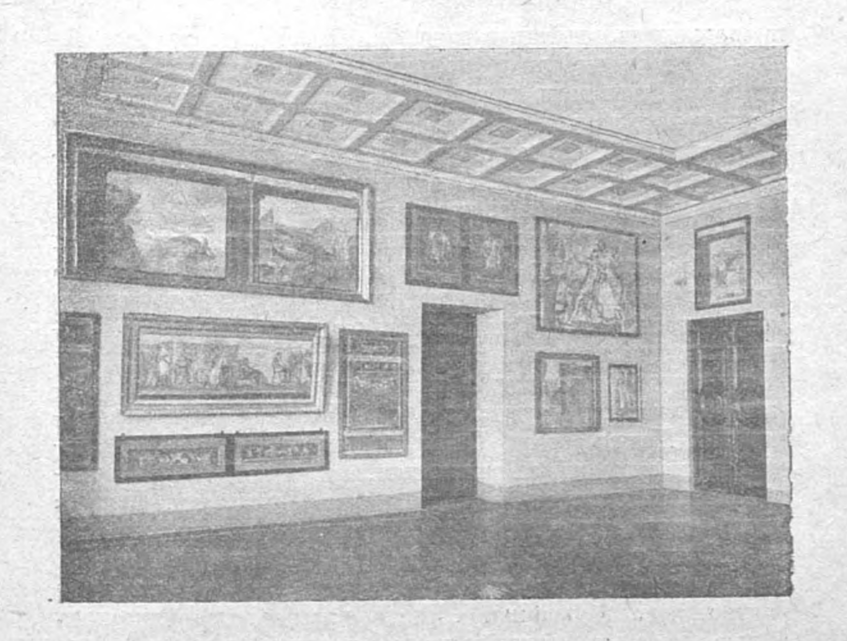
31. Бюстъ имп. Тита (въ витринѣ 21; подлинникъ. Поступилъ отъ М. К. Ботъ).

Закончимъ эмблемой Рима,—**22. бронзовой волчицей,** вскормившей Ромула и Рема. Оригиналъ—въ Римѣ, Палаццо de'Conservatori. Въ волчицѣ теперь склонны признать не этрусскую работу, а іонійскую конца VI ст. до Р. Хр.; античныя фигурки младенцевъ не дошли до насъ, существующія нынѣ сработаны въ XVI ст. италіанскимъ скульпторомъ Гульельмо делла-Порта.

Вл. Мальмбергъ.

Н. Щербаковъ.

Съ осени 1914 г. залъ XXVI, равно какъ и нѣкоторыя другія помѣщенія Музея (залъ XXVII, кабинетъ директора, канцелярія), отведенъ подъ лазаретъ имени Ея ИМПЕРАТОРСКАГО Высочества Великой Княгини Милицы Николаевны.



XXVI.

Читальный залъ.

Сооруженъ на средства Е. Н. Самариной, рожденной Рахмановой.

Въ этомъ залѣ, который въ настоящее время служитъ читальней при билiотекѣ Музея, по стѣнамъ развѣшаны копiи съ античныхъ фресокъ, найденныхъ въ городахъ Кампаньи и въ Римѣ. За небольшимъ исключенiемъ, копiи принадлежатъ кисти сорудительницы зала и пожертвованы ею въ Музей.

Представленiе объ античномъ искусствѣ, основанное только на данныхъ пластики и архитектуры, не является полнымъ, ибо въ исторiи античнаго искусства и живописи

принадлежитъ извѣстное значеніе. Послѣдняя, менѣе зависимая отъ матеріала и не такъ связанная техническими затрудненіями, какъ пластика, имѣла возможность быстрѣе развиваться, раньше слѣдуя за художественными теченіями и непосредственнѣе отпечатлѣвая ихъ. Живописи до нѣкоторой степени принадлежала руководящая роль, и, напр., было высказано мнѣніе, что Фидій испыталъ вліяніе старшаго своего современника,—живописца *Полигнота* (V ст. до Р. Хр.), творчество котораго, какъ и Фидія, проникнуто было характеромъ возвышеннымъ, идеальнымъ, строго монументальнымъ. (Живопись вліяла и отражалась на античныхъ мраморныхъ рельефахъ, вазовыхъ рисункахъ, на художественныхъ издѣліяхъ изъ металла, напр., на золотыхъ ножнахъ, налучахъ и т. д.). Полигнотъ и его современники *Панэнъ*, братъ Фидія, и *Миконъ* положили основаніе аттической школѣ живописи, развившейся изъ малоазійской, изъ которой вышелъ и самъ Полигнотъ. Главное мѣсто своего примѣненія живопись этой эпохи находила въ стѣнописи (фрески), служа зодчеству и отчасти завися отъ него; отдѣльныя станковыя картины составляли, вѣроятно, пока меньшинство. Число красокъ ограничивалось бѣлою, красною, желтой, черной и составными изъ нихъ. Картины были какъ бы раскрашенными силуэтами, свѣтотѣнь и перспектива еще не были извѣстны. Бо̀льшую художественную свободу получила живопись благодаря переходу отъ фресковой техники къ темперѣ и благодаря бо̀льшему знанію перспективы и свѣтотѣни, что̀ связывается съ именами *Агаѳарха* и *Аполлодора*; въ картинахъ появляется глубина. Въ концѣ V ст. до Р. Хр. выдвигается опять малоазійская школа, представители которой *Зевксидъ* и *Паррасій* обогатили живопись новыми техническими пріемами и внесли больше жизненности, отразивъ вліяніе трагедій. Въ началѣ IV ст. до Р. Хр. дѣлается извѣстною новая техника,—энкаустическая (восковая), число красокъ увеличивается прибавленіемъ синей и зеленой, картины становятся красочнѣе, замѣчается стремленіе внести больше чувства, паѳоса. Въ этотъ періодъ процвѣтаютъ двѣ школы: 1) Сикіонская (*Евпомпъ Меланѳій, Павсій* и др.) и 2) Аттическая (*Тиманѳъ*,

Аристидъ, *Кидій* и др.). Въ эпоху Александра В. (2-ая половина IV ст. до Р. Хр.) снова возвышается іонійская (малоазійская) школа, прославившаяся особенно *Апеллесомъ*, занимающимъ въ живописи такое же положеніе, какое въ скульптурѣ принадлежитъ Праксителю; художникъ отдавалъ предпочтеніе темперѣ. Апеллесъ былъ живописцемъ Александра В., личность и дѣянія котораго изображали также *Антифилъ* и *Протогенъ*; послѣдній былъ и теоретикомъ искусства. Въ данную эпоху развивается портретная живопись. Въ аттической живописи разсматриваемаго времени извѣстны: *Аристидъ*, *Филоксенъ* и *Никій*, усовершенствовавшій технику энкаустики. Въ эллинистическій періодъ живопись, подобно пластикѣ, замѣтнѣе, чѣмъ прежде, раздѣляется на батальную, миѳологическую, жанровую и т. д. (*Филискъ*, *Тимомахъ* и др.); помимо прежнихъ хранилищъ произведеній живописи (въ Пропилеяхъ Аѳинъ, въ Герэонѣ на о. Самосѣ, въ Сикіонѣ) становятся извѣстными настоящія картинныя галлереи въ современномъ смыслѣ (въ Александріи, Пергамѣ и т. д.).

Что касается Италіи, то ея живопись,—роспись стѣнъ этрусскихъ гробницъ,—почти все время, за нѣкоторыми исключеніями, обнаруживаетъ вліяніе греческихъ, преимущественно іонійскихъ художественныхъ теченій и образцовъ. Переходя къ стѣнописи римской и кампанской, отмѣтимъ, что въ ней различаютъ четыре стиля: 1. *Инкрустаціонный* (прибл. 200—80 гг. до Р. Хр.), подражающій лѣпною раскрашенною штукатуркой облицовкѣ стѣнъ разноцвѣтными каменными плитами (crustae), особенно мрамора; собственно картинъ почти еще нѣтъ. 2.*Архитектурно—перспективный* (прибл. 80—30 гг. до Р, Хр.), стремящійся посредствомъ перспективно написанныхъ на стѣнахъ зданій или ихъ частей, представленныхъ въ пропорціяхъ, болѣе или менѣе отвѣчающихъ дѣйствительнымъ, какъ бы раздвинуть, расширить помѣщеніе; второй стиль въ большей степени, чѣмъ первый, прибѣгаетъ къ фигурамъ и пейзажамъ. 3. *Орнаментальный* (прибл. 30 г. до Р. Хр.—50 г. по Р. Хр.), стиль изящный, но нѣсколько холодный, выдвигающій на первый планъ задачи чистой орнаментики и примѣняющій

декоративные элементы, въ томъ числѣ и архитектурные мотивы, въ болѣе строгомъ, чѣмъ второй стиль, соотвѣтствіи съ плоскостнымъ характеромъ стѣнъ; третій стиль обнаруживаетъ, до нѣкоторой степени, египетскія (александрійскія) вліянія. 4. *Декоративно-архитектурный* (съ 50 г. по Р. Хр.), примыкающій ко второму и выдвигающій тѣ его элементы, которые были отброшены третьимъ стилемъ; четвертый стиль отличается изысканностью, граціозною причудливостью, богатствомъ убранства, примѣненіемъ перспективно показанныхъ прихотливыхъ, фантастическихъ архитектурныхъ мотивовъ, тонкихъ, легкихъ колоннъ, канделябровъ и т. д.; этотъ стиль—послѣдняя ступень античнаго декоративнаго искусства.

Какъ извѣстно, до насъ дошли памятники греческаго зодчества, скульптуры, издѣлія прикладного искусства, вазы и т. д., но, къ сожалѣнію, не сохранилось произведеній монументальной греческой живописи. Безвозвратно погибли знаменитыя картины, вызывавшія восторгъ современниковъ и поклоненіе позднѣйшихъ поколѣній. О характерѣ этой живописи, объ ея сюжетахъ, композиціи, и т. д. мы узнаемъ болѣе или менѣе приблизительно изъ свидѣтельствъ античной литературы (напр., у Плинія старшаго, Павсанія) и отчасти изъ вазовой росписи (см. стр. 72). Тѣмъ большаго вниманія заслуживаютъ фрески Кампаньи и Рима, ибо онѣ знакомятъ насъ, правда въ отдаленныхъ и измѣненныхъ повтореніяхъ, съ нѣкоторыми произведеніями греческой живописи (главнымъ образомъ, эллинистической эпохи), за что свидѣтельствуетъ, напр., самый выборъ сюжетовъ [преимущественно изъ греческой миѳологіи, какъ миѳъ объ Іо, Медеѣ, Диркѣ (см. Пергамскій залъ, № 10), воспитаніе Ахилла, малютка Гераклъ, душащій змѣй, посланныхъ на него Герою (ср. № 21, Римскій залъ) и т. д.]. «Въ этомъ уголкѣ Италіи, говоритъ Буасье про Помпеи, сохранилась для насъ цѣлая важная эпоха греческаго искусства». Игравшія такую роль во внутреннемъ украшеніи домовъ италійскія фрески, изъ которыхъ многія сохранили свѣжесть и яркость красокъ, какъ бы воскрешаютъ передъ нашими глазами не только рисунокъ (что̀ видимъ на вазовой живописи), но и цвѣтовыя

и свѣтовыя достоинства греческой живописи. Вся италійская стѣнопись, за весьма малыми исключеніями, выполнена въ фресковой техникѣ,—краски, преимущественно растительныя, накладывались на еще сырой слой штука. Объ эллинистическо-римскомъ портретѣ наглядное представленіе могутъ дать знаменитые фаюмскіе портреты (подлинники, изъ бывшаго собр. *В. С. Голенищева)*, эти великолѣпные образцы живописи эпохи римской имперіи (см. Египетскій залъ, стр. 27, 40—41).

Изъ находящихся здѣсь копій отмѣтимъ слѣдующія:

1. Такъ наз. **Альдобрандинская свадьба**, найденная въ 1606 году въ Римѣ и хранящаяся нынѣ въ Ватиканѣ. Передъ нами брачный покой, въ серединѣ сидитъ на ложѣ закутанная въ тонкія одежды невѣста, которую какъ бы ободряетъ ласковою рѣчью, можетъ быть, сама Афродита или Пейѳо; налѣво отъ нея Харита (?), далѣе мать невѣсты и въ глубинѣ картины служанка. Направо на порогѣ мужская фигура съ вѣнкомъ на головѣ (можетъ быть, женихъ или Гименей), далѣе группа изъ трехъ женщинъ, изъ которыхъ крайняя подъ аккомпаниментъ киѳары поетъ свадебную пѣснь. Картину эту интересно сравнить съ недошедшими до насъ и извѣстными только по описанію картинами живописцевъ эпохи Александра В. и діадоховъ: *Аэтіона*, изображавшей свадьбу Александра В. съ бактрійской принцессой Роксаной (327 г. до Р. Хр.) и картиной *Гипписа* (Аѳиней, XI), гдѣ была представлена свадьба Периѳоя, царя лапиѳовъ, съ Дейдаміей. Картина Аэтіона (исполненная темперой) была (на основаніи описанія ея у Лукіана, 4),

Двѣ женскія фигуры изъ такъ наз. Альдобрандинской свадьбы. № 1.

воспроизведена Содомой (1477—1549 гг.; фреска въ Римѣ). *)
Въ обѣихъ недошедшихъ картинахъ были изображены факелы и, вѣроятно, другіе свѣтовые эффекты, благодаря чему на картинѣ Аэтіона былъ достигнутъ болѣе богатый задній планъ. Наша картина примѣняетъ болѣе простыя живописныя средства; она интересна по композиціи и привлекаетъ красивыми отдѣльными мотивами. Граціозныя движенія, одежды, ложащіяся тонкими изящными складками, напоминаютъ лучшія танагрскія статуэтки (ср. Залъ Лисиппа, № 19),

2. Іо, Аргусъ и Меркурій (2-го стиля). Картина, находящаяся нынѣ во дворцѣ цезарей на Палатинѣ, показываетъ намъ Іо на скалѣ у подножія столба, на которомъ помѣщена статуя богини (вѣроятно, Геры); въ волосахъ Іо еще замѣтенъ одинъ рогъ; направо съ мечомъ и копьемъ стоглазый Аргусъ, представленный въ видѣ обыкновеннаго человѣка, всевидѣніе и неустанно бодрствующіе глаза котораго символически олицетворяются пятнистою шкурою пантеры, наброшенной на его лѣвую руку. Налѣво, съ кадуцеемъ въ правой рукѣ, безшумно тихими, осторожными шагами изъ-за скалы подкрадывается легкій Меркурій.

Фреска эта отражаетъ греческій оригиналъ работы *Никія* аѳинянина. Въ названной копіи столбъ и Меркурій были, повидимому, прибавлены копіистомъ.

3. Сцены изъ Одиссеи (2-го стиля). Эти фрески, въ числѣ другихъ найденныхъ пролившія свѣтъ на греческую живопись, были открыты въ 1848 г. при сломкѣ маленькаго домика на Via Graziosa на Эсквилинѣ, когда была обнаружена длинная раскрашенная стѣна, превосходно сохранившая свои краски. Оригиналъ находится теперь въ Ватиканѣ.

Стѣнопись показывала сцену изъ Одиссеи, начиная съ прибытія Одиссея въ страну кровожадныхъ лестригоновъ и кончая спускомъ Одиссея въ подземный міръ. Каждая отдѣльная сцена, богатая и интересная, главнымъ образомъ,

---

*) См., напр., *E. Bertaux*, Rome. De l' avènement de Jules II à nos jours. Deuxième édition. Paris, 1908, fig, 52 (въ серіи «Les Villes d' Art célèbres»).

своимъ пейзажемъ и перспективой, отдѣлена одна отъ другой перспективно нарисованными темно-красными, изящно расчлененными пилястрами, капители которыхъ составлены изъ свободно и капризно скомбинованныхъ элементовъ іонійскаго и коринѳскаго стилей. Обрамленіе этихъ сценъ, помѣщеніе ихъ между пилястрами—раздѣлителями дѣлаетъ ихъ похожими на тѣ картины, что видимъ мы въ діорамѣ: мы словно смотримъ черезъ окно на разстилающуюся передъ нашими глазами даль, гдѣ разыгрывается то или другое событіе, развертывается тотъ или другой красивый пейзажъ и т. п.

Находящіяся здѣсь шесть картинъ изображаютъ: четыре—пребываніе Одиссея и его спутниковъ у лестригоновъ (Одиссея, пѣснь X), и двѣ—Одиссея въ царствѣ мертвыхъ (Одиссея, пѣснь XI). Остановимся на этихъ картинахъ.

На четырехъ первыхъ изображено, какъ Одиссей со своими спутниками прибываютъ къ Ламосу, «многовратному граду въ странѣ лестригоновъ», какъ посланцы Одиссея встрѣчаютъ дочь Антифата, царя кровожадныхъ лестригоновъ, какъ послѣдніе, «великанамъ, не людямъ подобные», огромными камнями сокрушаютъ греческія суда, изъ которыхъ лишь одинъ корабль Одиссея успѣшно выплылъ въ открытое море, остальные же невозвратно погибли; злосчастные товарищи Одиссея были нанизаны на колья и унесены въ городъ на съѣденіе.

На двухъ другихъ картинахъ мы видимъ (на одной) спутниковъ Одиссея, совершающихъ жертвоприношеніе, самого Одиссея, вопрошающаго тѣнь Тиресія, за которою толпятся другія тѣни, и выше Эльпенора; на другой представлены Данаиды, Титій, Сизифъ, и, повидимому, Оріонъ.

Композиція сценъ изъ Одиссеи въ высшей степени живописна; что касается фигуръ, то онѣ не играютъ главной роли, которая всецѣло отведена пейзажу, смѣло написанному. Перспектива въ общемъ правильная, но показана слегка небрежно.

4. Аморины. Мы видимъ длинныя узкія панно (въ Casa dei Vetti въ Помпеяхъ) съ изображеніемъ амуровъ, то веселыхъ, шаловливыхъ, плетущихъ гирлянды изъ цвѣтовъ, какъ бы

на продажу, и ведущихъ упирающагося козла, нагруженнаго корзинами съ цвѣтами, то устраивающихъ вакхическое шествіе, то въ роли ювелировъ, аптекарей, красильщиковъ. Всѣ эти панно являются непосредственнымъ отзвукомъ декоративной и жанровой живописи эллинистической эпохи, полной, несмотря на легкій налетъ юмора, привлекательности и изящества.

Часть декоративнаго панно. № 5.

Нельзя обойти молчаніемъ **два** въ высшей степени красивыхъ и удачныхъ по заполненію пространства **декоративныхъ панно (№ 5 и № 6)**. На одномъ (№ 5) передъ нами виноградная, прихотливо вьющаяся лоза, на вѣтвяхъ которой, словно птицы, примостились шесть амуровъ, одинъ изъ нихъ рветъ гроздья; на другомъ панно (№ 6) изображенъ поддерживаемый крылатымъ женскимъ сфинксомъ канделябръ, весь изящно обвитый зеленью и вѣтками съ плодами и цвѣтами; на вѣткахъ порхаютъ шесть птицъ. Оригиналы въ Луврѣ.

Италійская стѣнопись не является произведеніемъ первоклассныхъ художниковъ, она почти вся носитъ отпечатокъ ремесленный и выполнена второ- и даже третьестепенными мастерами, обладавшими, однако, хорошими техническими средствами и большимъ художественнымъ навыкомъ и вкусомъ. Беря въ основу картины выдающихся художниковъ, исполнители италійской стѣнописи не рабски копировали ихъ, а выбирали только то, что подходило для ихъ цѣлей, измѣняли, разнообразили заимство-

ванное, обнаруживая извѣстную долю самостоятельности. Можетъ быть у этихъ мастеровъ были въ распоряженіи опредѣленные, установленные списки образцовъ для росписей, потому что мы видимъ въ различныхъ мѣстахъ почти тожественное повтореніе одного и того же наиболѣе понравившагося сюжета (напр., Іо, Аргусъ и Меркурій).

Помпеянскія и другія фрески крайне интересны и важны также тѣмъ, что помогаютъ и облегчаютъ изученіе *древнехристіанскихъ фресокъ*, вышедшихъ изъ того же цикла эллинистической живописи, какъ и фрески языческія. Если *дервнехристіанское искусство* и изображало, само собою понятно, другіе, чѣмъ античность, сюжеты, то тѣмъ не менѣе долгое время оно облекало свои идеи въ художественныя формы, завѣщанныя искусствомъ античнымъ, оставившимъ неисчерпаемую сокровищницу художественныхъ формъ, мотивовъ и сюжетовъ. Не сразу выработало христіанское искусство свои новыя формы и не скоро освободилось отъ мощнаго художественнаго вліянія все еще не умершаго античнаго искусства.

Н. Щербаковъ.

Указатель именъ, названій и предметовъ.

Цифры означаютъ номера страницъ «Путеводителя».

Прим. Указатель составленъ г-жей *В. Щ.*

Рисунки на стр. 7, 44, 73, 74, 80, 84, 95, 99, 103 (прав. рис.), 108, 113, 124—127, 140, 14 1, 145 (нижн. рис.) и 158 исполнены по снимкамъ консерватора Музея *В. Д. Сухова.*

ОГЛАВЛЕНІЕ.

АНТИЧНЫЙ ОТДѢЛЪ.

Стр.